Architecture américaine d'aujourd'hui

Barbaralee Diamonstein

avec

I. M. PEI
HUGH HARDY
CESAR PELLI
RICHARD MEIER
JOHN PORTMAN
FRANK O. GEHRY
CHARLES MOORE
MICHAEL GRAVES
RICHARD WEINSTEIN
JONATHAN BARNETT
ROBERT A. M. STERN
CHARLES GWATHMEY
JAMES STEWART POLSHEK
EDWARD LARRABEE BARNES

Architecture + Recherches / Pierre Mardaga

Architecture américaine d'aujourd'hui

Architecture américaine d'aujourd'hui

Barbaralee Diamonstein

avec

I. M. PEI
HUGH HARDY
CESAR PELLI
RICHARD MEIER
JOHN PORTMAN
FRANK O. GEHRY
CHARLES MOORE
MICHAEL GRAVES
RICHARD WEINSTEIN
JONATHAN BARNETT
ROBERT A. M. STERN
CHARLES GWATHMEY
JAMES STEWART POLSHEK
EDWARD LARRABEE BARNES

Introduction de Paul Goldberger

Traduction: K. et L. Merveille

Architecture + Recherches / Pierre Mardaga, éditeur

© Copyright by Barbaralee Diamonstein
Introduction copyright © by Paul Goldberger
First Published by Rizzoli International Publications New York

© by Pierre Mardaga, éditeur
37, rue de la Province, 4020 Liège
2, Galerie des Princes, 1000 Bruxelles
D. 1983-0024-5
I.S.B.N. 2-87009-173-7
Printed in Belgium

pour mon père
et pour Tim,
mes modèles
de force et de grâce

PREFACE

A la veille des années '80, l'architecture semble se trouver au cœur d'une crise d'identité, la profession luttant pour se redéfinir elle-même et redéfinir son rapport aux autres arts et au public en général. Comme beaucoup de critiques et d'historiens se sentent embarrassés pour rendre compte de ce qui se passe en architecture aujourd'hui, il nous a paru sensé d'aller directement à la source — les architectes eux-mêmes — pour élargir la discussion et la rendre accessible à un public plus vaste.

L'architecture américaine d'aujourd'hui présente une série d'entretiens enregistrés par vidéo. Ceux-ci interrogent les carrières et les opinions de quatorze architectes américains bien connus. Ils ont eu lieu au cours du printemps 1980 à la New School/Parsons School of Design à New York. Ils ont été rédigés pour l'édition et ainsi constituent une archive d'une des périodes les plus agitées de l'histoire de l'architecture américaine; une période marquée par un changement des valeurs tant artistiques et sociales que pratiques. Ce mouvement a engendré entre les architectes et un public de plus en plus concerné un vigoureux débat à facettes multiples sur l'avenir de la profession.

Pour moi, *L'architecture américaine d'aujourd'hui* a procédé de manière presque inévitable de mon engagement pour la conservation de l'architecture dans un livre, *Buildings Reborn: New Uses, Old Places* et une exposition de musée toujours en circulation sur la réutilisation et la réadaptation des bâtiments. Il découle aussi de mon activité comme membre de la commission de conservation des monuments de la ville de New York (New York City Landmarks Preservation Commission), de comités de la conservation de monuments (Landmarks Conservancy) et de la société d'art municipal (Municipal Art Society). Mais l'élément le plus important a été qu'au cours de mon travail de conservateur et de directeur de projets pour l'exposition du centenaire de la ligue architecturale, je me suis rendue compte que la brèche existant entre l'architecture et le public qu'elle est censée servir était en train de se combler. Le moment semblait donc venu d'élargir à un public général l'audience de l'architecture en tant qu'expression culturelle et de clarifier les significations de l'architecture contemporaine grâce à une série de discussions à bâtons rompus conduites en public.

Ce fut David Levy, l'esthéticien et aussi le gestionnaire, le doyen protéique de la Parsons School of Design qui a suggéré que ce projet soit le premier du cycle des conférences commémoratives de Van Day Truex. Truex, le dessinateur bien connu, était l'ancien et dévoué président de Parsons. Le cycle entier veut témoigner de l'importance du rôle de l'art et du dessin dans la vie quotidienne. Par conséquent, le doyen Levy et moi, nous nous sommes mis d'accord pour ouvrir les conférences à un public le plus large possible et à un prix d'entrée le plus bas possible, assurant la gratuité aux étudiants en architecture et en urbanisme. Comme dans le cas des entretiens pour *Inside New York's Art World* (conversations avec les principaux artistes, directeurs de musées et propriétaires de galeries), ceux-ci ont également été enregistrés sur cassettes vidéo afin de constituer des archives permanentes mises à la disposition des étudiants et du public. Elles ont été confiées aux archives d'histoire orale de l'université de Columbia. C'est une subvention de la Fondation Rockefeller obtenue par l'intermédiaire de son vice-président, le docteur Joel Colton, qui a permis les enregistrements vidéo. Je les remercie particulièrement pour leur soutien généreux et pour la manière éclairée dont ils nous l'ont apporté.

Le regain d'intérêt récent dans l'architecture n'a guère besoin de commentaire. Il est clair que de plus en plus de gens se sentent concernés et intrigués par le rôle que joue l'architecture dans la constitution et la qualité de leur cadre de vie, ce rôle étant double puisqu'il intervient comme art historique mais aussi comme profession. Le développement de ce projet a résulté de ces forces combinées.

A ma grande joie (et consternation), plus de 700 personnes sont arrivées pour assister à la première séance, nous obligeant à déménager dans des locaux plus vastes. Malgré le manque d'intimité du grand auditorium, les architectes ont su maintenir une ambiance agréable et ont présenté une image remarquablement généreuse et candide de leur travail, de son impact et de ses origines.

Les architectes, contrairement aux autres artistes, sont formés à défendre leurs propositions et à exprimer au public leurs opinions; ceux qui ont participé à ce cycle ne décevront pas le lecteur. Ici, beaucoup de points de vue n'ont pas seulement été exprimés mais ils ont été expliqués avec clarté, conviction, patience, et bien sûr, avec le flair et la vigueur de chacun, ce qui ne surgit que de conversations à bâtons rompus. Ma reconnaissance s'adresse à chacun d'eux pour avoir partagé si librement des idées allant de l'inspiration esthétique aux contraintes budgétaires ou de zoning. Mes remerciements vont aussi particulièrement à Adrianne Benton, mon assistante dynamique et efficace, pour l'aide qu'elle m'a apportée pour la réalisation de ce projet.

En passant de la forme orale à la forme écrite, les transcriptions ont nécessairement été condensées et rédigées pour plus de clarté. Mais l'esprit, sinon la lettre de ces conversations individuelles, a été respecté. J'espère que vous conviendrez que pour l'ensemble, ces paroles, par leur sincérité et leur vitalité et malgré toute la diversité de leurs significations, fourniront une documentation sur une période vivante et controversée de l'histoire de l'architecture.

Barbaralee Diamonstein
22 juin 1980

INTRODUCTION

Pendant les premières décennies du vingtième siècle, alors que commençait le long processus d'évolution du modernisme, les architectes d'Europe, comme aussi ceux des Etats-Unis, s'employèrent fréquemment à présenter leurs points de vue sous forme de longs traités ou de discussions prolixes sur leurs travaux et la philosophie sur laquelle ils s'appuyent. Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright et Le Corbusier, entre autres, laissèrent des écrits importants basés, on peut le supposer, sur le principe que si la plume n'est pas plus puissante que le té du dessinateur, elle a au moins la chance de garantir une audience plus vaste que celle dont jouiraient certaines œuvres d'architecture construites.

Pour ces architectes, la parole ne se substitua jamais à l'art de la construction, mais elle rendit à cet art un service décisif. Des livres comme *L'autobiographie d'une idée* de Sullivan ou *Vers une architecture* de Le Corbusier devinrent des armes essentielles dans l'arsenal du mouvement moderne. Il n'existe pas aujourd'hui de véritables équivalents à ces œuvres; elles ne semblent pas convenir au penchant actuel du pluralisme. A vrai dire, le seul livre de ces dernières années qui se soit peut-être élevé au niveau des traités architecturaux du début du siècle, *Complexité et contradiction en architecture* de Robert Venturi, a été écrit autant pour riposter à ces traités modernistes que pour constituer une théorie nouvelle en soi.

Il est vrai que nous sommes moins habitués aujourd'hui à penser aux architectes en fonction de ce qu'ils disent — nous n'avons pas l'habitude de lire les explications qu'ils donnent de leur travail ou de leurs préférences théoriques. Malgré toute l'activité verbale déployée au cours de la dernière décennie dans des salons architecturaux académiques du pays, tel l'institut d'architecture et d'urbanisme (Institute for Architecture and Urban Studies) à New York, il est étonnant que si peu de ce que disent les architectes sur leur propre travail soit parvenu jusqu'au public.

C'est à ce point de vue que ce livre d'entretiens peut répondre à un besoin : même si les architectes qui participent à ces entretiens ne continuent pas directement dans la tradition des traités architecturaux, ils nous restituent un peu de la portée du sens de la communication verbale dans l'élaboration de l'architecture. Voici des paroles, de chaque architecte les siennes propres, et il n'est pas un seul de ces entretiens qui n'offre quelque aperçu, aussi minime soit-il, du développement d'une pensée architecturale.

Ce qui m'a étonné lorsque j'ai lu ces entretiens, c'est l'absence presque totale de polémiques. Ce sont des architectes qui parlent, ils ne prêchent pas et la différence est assez rafraîchissante. Les quatorze architectes présentés ici représentent quatorze genres de travaux différents et, il convient de le dire, quatorze points de vue différents sur ce que devraient être les bâtiments; cependant ils semblent tous accepter leurs différences — pas un seul d'entre eux ne nous sermonne son assurance d'être le seul à détenir la vraie voie, le seul sentier qui mène au royaume céleste de l'architecture.

Et ces architectes ne sont pas seulement agréablement dépourvus de dogmatisme, ils s'expriment aussi avec une étonnante clarté. Le mérite en revient en grande partie à Barbaralee Diamonstein qui, comme le font tous les bons interviewers, s'efface; comme il convient, nous nous souvenons des réponses et non des questions. Elle ne donne pas à ces entretiens le tour écorché qui a été si populaire à la télévision il y a quelques années; Barbaralee Diamonstein a bien mené sa barque. Avec intelligence, elle investigue en profondeur — son but était de faire parler ces gens et beaucoup d'entre eux le font ici mieux qu'ils ne l'ont jamais fait.

Si l'on n'y trouve pas de violentes polémiques — aucun ne l'utilisa comme une plate-forme destinée à river son évangile architectural rigide — cela ne veut pas dire que les convictions ou les principes fassent défaut. Ces entretiens démontrent que chacun de ces architectes a bien des idées solides et que celles-ci s'opposent fréquemment à celles des autres. Nous voyons chacun d'eux ici tel qu'il *est* — ils apparaissent comme des personnalités fortes; leurs paroles révèlent autant sur leurs caractères que ce qu'on peut rencontrer dans leur architecture.

Charles Moore, par exemple, semble au départ plutôt se moquer de lui-même, mais au fur et à mesure de la conversation, il apparaît qu'il se prend au sérieux autant, disons, que Michael Graves — qui, lui, se prend *très* au sérieux et parle longuement et maladroitement de l'architecture en général, pour ensuite, pressé de questions sur ses propres projets, devenir méthodique, clair et même spirituel. James Stewart Polshek nous fait savoir, sans le dire jamais directement, que ce qui le fascine le plus dans la production architecturale, c'est la *démarche* — il parle des gens et de la politique et non de la forme. Les remarques de I.M. Pei mèlent à un sens de conviction profonde une coloration pragmatique qui est exactement ce qui se rencontre dans sa pratique architecturale. Charles Gwathmey se dévoile tout aussi franchement: il est rigoureux, méthodique et net, paraissant aussi assuré de soi que n'importe lequel de ses bâtiments.

Richard Meier est plutôt plus accommodant qu'on aurait pu le prévoir mais, après tout, l'architecture de Meier est, malgré toute sa discipline, un peu plus romantique que celle de Gwathmey. Frank Gehry, par contre, est plus revêche qu'on eut pu s'y attendre de sa part. Peut-être doit-on le mettre sur le compte de son malaise d'être le seul Californien au milieu d'un groupe d'architectes de la côte Est. Quelle qu'en soit la raison, il en a résulté un échange vif, énergique. John Portman est intelligent mais plutôt dépourvu d'ironie — il parle plus sérieusement dans ces entretiens que beaucoup de ses collègues qui, eux, sont fatigués de leur mise en avant sur la scène architecturale académique des côtes Est et Ouest. L'énorme bureau de Portman remporte des succès financiers supérieurs à ceux des autres architectes conviés ici, mais son bureau est situé à Atlanta et cela continue à façonner sa manière de voir.

La conception de la démarche architecturale de Portman est totalement opposée à celle de Hugh Hardy qui, parlant de son bureau de New York, Hardy Holzman Pfeiffer Associates, dit: « Nous avons tout rejeté. Nous avons rejeté le A.I.A., le milieu de la ville, les entrepreneurs, les dessins d'exécution, le dessin. Nous avons tout rejeté sauf les clients ». C'est une merveilleuse façon de se brocarder — mais c'est la moquerie de quelqu'un qui est tout à fait certain de sa propre valeur et qui ne craint pas qu'on prenne ses remarques à la lettre.

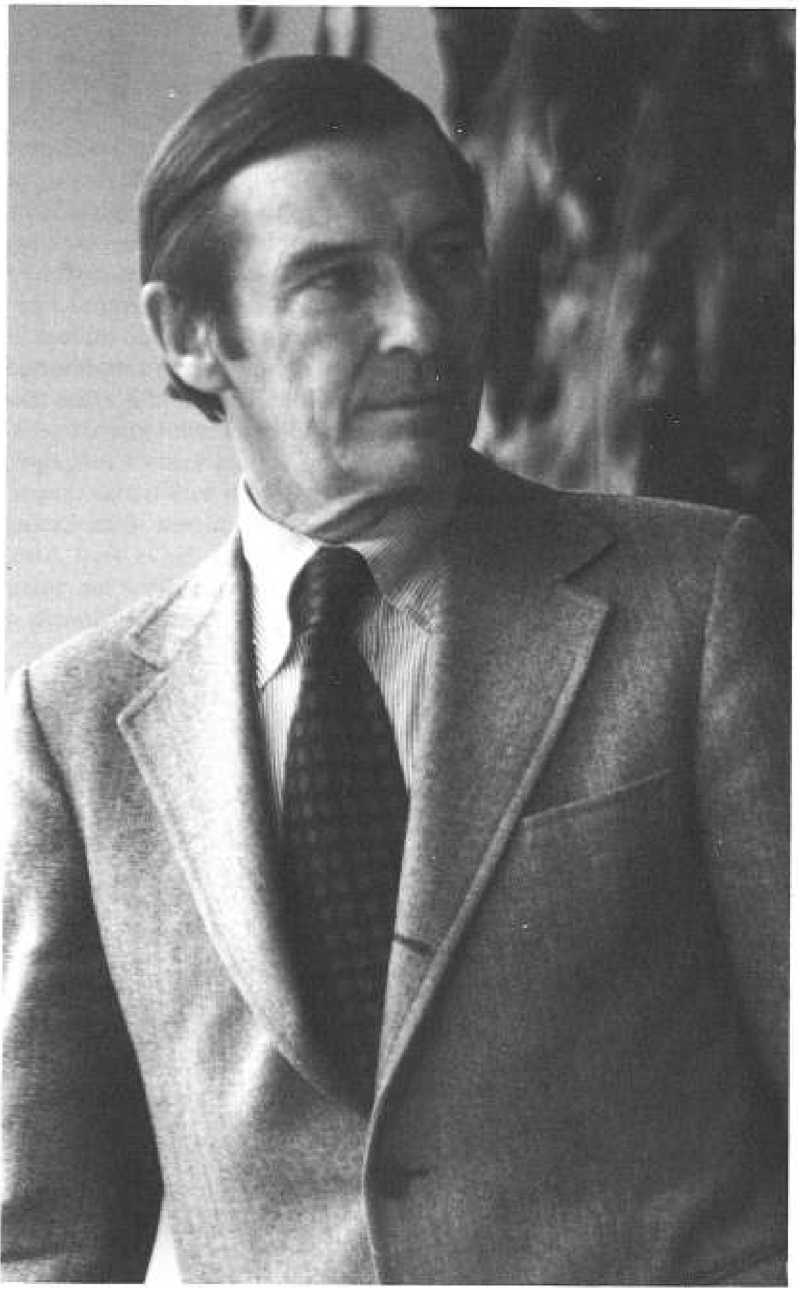
Robert Stern étincelle — il défend son travail avec clarté et esprit. Il n'est pas surprenant qu'il soit écrivain car il est à l'aise avec les mots, mais il est également à l'aise avec son architecture — son genre d'historicisme est défendu avec moins de nervosité et plus de conviction que jamais auparavant.

Mais tous ces architectes parlent avec une certaine assurance et c'est peut-être avant tout ce qui est ici le plus surprenant. Tous racontent bien — ils se révèlent être, comme on dit, des conteurs au coin du feu, prêts à la moindre suggestion à raconter des histoires sur leurs propres projets. Les entretiens de Edward Larrabee Barnes et de Cesar Pelli, particulièrement, prennent vie de cette manière. Les meilleurs moments de presque tous ces entretiens relatent des histoires spécifiques à propos de bâtiments spécifiques — c'est ici que ces architectes semblent le plus à l'aise, convaincus qu'ils sont que rien ne pourrait remplacer leurs propres paroles.

En fin de compte donc, ces entretiens se déroulent fort loin de la tradition des polémiques architecturales. Nous avons les paroles des architectes eux-mêmes mais, dans la plupart des cas, ce sont des paroles de description et non d'analyse. Cependant elles révèlent beaucoup de choses — plus peut-être qu'une grande partie de l'analyse critique de ces dix dernières années ne l'a fait. Dans l'ensemble, ces entretiens nous donnent le sentiment d'une profession qui, loin d'être limitée à un dogme étroit, se trouve vouée à une architecture qui met en équilibre des intérêts esthétiques et des intérêts sociaux, économiques et politiques; une profession qui est vouée à l'innovation, mais non à l'irrationnel; une profession qui semble vouloir s'adapter aux forces de l'histoire et de la culture en créant en même temps des formes et des espaces purs. Si la profession donne ici l'impression d'être plus réfléchie que purement intellectuelle, on a également le sentiment qu'elle constitue un groupe de praticiens alerte, frais et vif. Dans toutes ces conversations, on sent un dynamisme qui semble lui promettre de pouvoir continuer à l'infini avec un plaisir croissant.

Paul Goldberger

EDWARD LARRABEE BARNES


Alexandra Conway

Edward Larrabee Barnes
Né à Chicago, Ill. 1915
B.S. Harvard University, 1938
M. Arch. Harvard University, 1942

Diamonstein Chez Edward Larrabee Barnes, on apprécie sa conception flexible et adaptable du plan comme aussi ses qualités pratiques dues à ses capacités d'ingénieur. Parmi ses bâtiments les mieux connus, on peut citer : le Walker Art Center à Minneapolis, reconnu comme le meilleur espace du pays destiné à présenter de l'art contemporain, la Haystack Mountain School sur la côte du Maine, qui influença de nombreux jeunes architectes et contribua à la renaissance du style à bardeaux, et enfin une église polychrome richardsonienne qui a été achevée récemment à Burlington dans le Vermont. Jusqu'à cette année, Monsieur Barnes n'avait jamais eu l'occasion de dessiner de bâtiment pour Manhattan. Il s'est en cela rapidement rattrapé, car actuellement trois projets sont en voie de réalisation : l'immeuble de bureaux IBM, l'Asia House et l'immeuble Klein.

Ed, vous vous sentez concerné presque autant par le monde de l'art que par celui de l'architecture. Cet aspect apparaît avec évidence dans des projets aussi divers que ceux du Walker Art Center de Minneapolis, la Scaife Gallery, cette extension du Carnegie Institute à Pittsburgh, la Malborough Gallery à New York, le Wichita Art Museum dans le Kansas, l'American Indian Arts Museum à Santa Fé, le Fort Lauderdale Museum of the Arts en Floride et le Dallas Museum of Fine Arts dans le Texas. Le nouvel immeuble IBM comportera une galerie et, bien sûr l'Asia House aussi.

Il y a peu d'architectes qui aient dessiné autant que vous des espaces et des lieux destinés à la présentation des œuvres d'art. Peut-être pourriez-vous nous raconter comment cela a commencé.

Barnes C'est le Walker Art Center qui a été le premier musée pour lequel nous ayons travaillé. Comme je n'avais jamais construit de musée, je pense qu'on n'aurait pas fait appel à moi à cette époque-là. Mais l'ouvrage était modeste. Nous ne faisions qu'agrandir un peu leur bâtiment existant. Je vois que Justin Lamb se trouve ici ce soir; il a travaillé avec nous à Walker et il se souviendra qu'après que nous ayons dessiné pendant près d'un an, nous leur avons conseillé de démolir le bâtiment existant. De petit, l'ouvrage devint un ouvrage important. Nous n'avions plus seulement l'aile, mais le bâtiment tout entier. Il s'était avéré que le bâtiment d'origine se trouvait situé sur un sol de mauvaise qualité et qu'il était en train de s'affaisser. On ne pouvait l'agrandir et l'empêcher de s'enfoncer. Ainsi le Walker Art Center se vit par hasard amené à travailler avec un architecte qui n'avait jamais auparavant construit de musée. Je dois dire que ce fut une très, très heureuse expérience. Martin Friedman, le directeur du musée, est un homme extravagant. La collection permanente que possède le musée est minuscule et sa politique vise à présenter des expositions temporaires très sensationnelles, des expositions très expérimentales — je dirais plus avant-gardistes que tout ce qu'on voit habituellement au Musée d'Art Moderne de New York. Ce qu'on y propose se doit d'être toujours à la pointe de l'actualité. Mais

Friedman était ouvert à toutes sortes d'idées architecturales. Pendant quatre ou cinq ans, ce fut une parfaite lune de miel que de travailler à ce bâtiment.

Diamonstein Quelle fut votre principale préoccupation en dessinant cet espace ?

Barnes Lorsqu'on dessine un musée, le problème, je crois, consiste à axer le projet sur l'art et sur la manière dont on parcourt le musée et non à tenter de produire un monument architectural. En ce qui regarde de nombreux musées, le problème vient du fait que l'architecture repousse l'art au second plan. Je m'étais rallié à l'idée d'espaces blancs anonymes; ce qui était exactement ce que voulait Martin Friedman. Restait à savoir comment arranger ces espaces pour que les galeries forment une sorte de suite processionnelle. Habituellement, quand on pense musée, on se réfère au Metropolitan avec son énorme hall dépourvu d'œuvres d'art, rappelant celui de la gare Grand Central, une sorte de scène d'apparat, les galeries se trouvant situées plus loin. Au Walker, on est immédiatement entraîné dans une suite de salles blanches qui, comme un escalier en colimaçon, monte jusqu'en haut du bâtiment où l'on rencontre un jardin de sculptures. J'ai voulu que les gens soient immédiatement concernés par ce que le musée présente ce jour-là. Sans duperies. Une fois dans le bâtiment, c'est lui qui vous entraîne et on pense à l'art.

Diamonstein Les artistes ne sont, en général, pas habitués à un espace anonyme où l'architecture cède, pour ainsi dire, le pas à l'art. Quelle a été la réaction des artistes à ce musée ?

Barnes Je reviendrai sur la question de céder la pas. Les artistes l'ont aimé. Ils ont été vraiment très gentils lors de l'ouverture et m'ont envoyé un tas de lettres sympathiques. Je pense que la question se pose ainsi : est-ce qu'un bâtiment de cette sorte peut être de l'architecture forte, de l'architecture positive ? Je suis absolument convaincu que les salles doivent représenter des espaces calmes, bien proportionnés. La succession et le sens de la circulation doivent fonctionner et le parcours doit être agréable. Je crois qu'il est très difficile d'expliquer comment il est possible de faire de l'architecture ayant une idée centrale forte, une idée tout aussi égocentrique que celle qui domine dans n'importe quel bâtiment, tout en faisant que cette idée vise à faire ressortir les différentes expositions qui la traverseront l'une après l'autre. Ce n'est pas simplement un bâtiment anonyme. Je crois que c'est cela que je veux dire.

Diamonstein Vous en référez simultanément à l'espace processionnel et à la succession. Je suppose que vous voulez dire à la fois le passage à travers l'espace architectural et la suite chronologique des expositions. Est-ce que les tracés de vos différents musées et galeries ont structuralement des points communs ? Les musées sont évidemment tous différents, mais retrouve-t-on un principe unificateur ?

Barnes Pour vous montrer ce qui diffère et ce qui est commun, permettez-moi de décrire un autre musée. Le musée indien sur lequel nous travaillons à Santa Fé comporte également une circulation, une manière de parcourir les expositions. Le sens en est, comme au Walker, celui d'un espace de transit, mais il ne ressemble pas du tout au Walker. Ce musée indien est destiné aux arts pueblo et navaho et j'ai eu pour conseiller Alfonso Ortiz, militant indien et savant anthropologue. Il m'a expliqué que les Pueblos constituent un peuple paisible, introverti, un peuple agraire stable qui est demeuré au même endroit pendant des siècles. Les Navahos sont nomades — un peuple qui s'est déplacé du Nouveau Mexique au Mexique et vice versa — qui a subi l'oppression et à survécu — dont les styles dans l'art ont reflété des périodes de paix et d'exil au cours de leurs vies mouvementées. Ainsi les idées de base du projet devaient conduire à une salle ronde, au centre, tournée vers l'intérieur à l'image d'une kiva, avec des vitrines pour la poterie et des rampes circulaires où seraient rangées les poupées kachina — ceci pour la collection pueblo. Nous avons enveloppé cette salle d'un espace angulaire où, dans une suite de galeries, les unes fermées, les autres ouvertes, l'histoire de l'art navaho est montrée dans l'ordre chronologique. Ainsi on ressent l'espace pueblo comme centripède et l'espace navaho comme centrifuge, suggérant les caractères statique et dynamique des deux sociétés. Comme vous voyez, ce musée, comme le Walker, est conçu en vue de la circulation, mais en plus les espaces recèlent une signification symbolique : ils reflètent la nature du sujet.

Diamonstein L'utilisation de la lumière naturelle dans les musées vous importe beaucoup. Est-ce la meilleure lumière pour les œuvres d'art ? Comment y parvenez-vous ?

Barnes Les modalités d'utilisation de la lumière sont très controversées dans les musées. Aujourd'hui, certains conservateurs affirment qu'il faut montrer les dessins, estampes et aquarelles dans une ambiance lumineuse inférieure à 125 lumens, tandis que les peintures à l'huile peuvent supporter 625 lumens. Ainsi, si l'on monte une exposition où différentes techniques seront représentées — une exposition Paul Klee, par exemple — le problème se pose de différencier les exigences de luminosité. Tous les musées doivent fonctionner la nuit. Donc un système de lumière électrique de base est indispensable. La lumière du jour est une option supplémentaire à laquelle de nombreux conservateurs sont opposés en raison de la vulnérabilité des œuvres d'art. Mais c'est une option souhaitée par tous les amateurs. On veut voir l'art à la lumière du jour, comme cela a été peint, même dans une lumière changeante, tantôt chaude, tantôt froide.

Dans le musée de Dallas nous utilisons, comme d'ailleurs nous l'avons fait à Pittsburgh, une lumière venant d'en haut que nous dirigeons sur les murs. De plus, nous situons des galeries autour de cours. On verra l'art *avec* la nature. Par exemple, on pourra voir les peintures de Monet à proximité d'une cour où poussent des nénuphars, des saules et des glycines. Nous espérons que l'association avec certaines lumières insaisissables, papillonnantes, sera évidente. Cependant, pour y parvenir, nous sommes obligés de satisfaire l'exigence des conservateurs, à savoir qu'aucun rayon de soleil ou de lumière ultraviolette n'atteindra jamais les œuvres d'art. Ce sera difficile, mais si nous y parvenons, ce sera beau — la lumière d'en haut, la lumière de côté, un changement perpétuel selon l'heure du jour.

Diamonstein Tant que nous sommes sur le sujet des musées d'art, pourquoi ne pas parler du rapport de l'art et de l'architecture aujourd'hui. Comment considérez-vous actuellement ce rapport et quel avenir entrevoyez-vous pour cette collaboration ?

Barnes Voilà une question fort intéressante, car lorsqu'on questionne les historiens à ce sujet, ils pensent immédiatement au Moyen-Age ou à la Grèce — un champ de pensées allant de l'espace architectural au détail sculptural dans lequel ni heurts ni points de vue opposés ne semblent exister. Nous vivons dans une période de contestation et non au Moyen-Age. Si une partie de l'art d'aujourd'hui est complaisante, sa plus grande part, si on y réfléchit bien, constitue un commentaire de l'aspect transitoire de la société, de ses absurdités, de la qualité existentielle de la société et se trouve donc dans une situation d'affrontement. Il arrive souvent que lorsqu'un architecte est amené à travailler avec un sculpteur ombrageux, ce dernier, au lieu de collaborer, se sentira obligé d'aller à rebrousse-poil. Le meilleur exemple que j'en puisse citer se rapporte à une merveilleuse plateforme découpée couronnant la Walker Art Gallery. Elle donne sur Minneapolis et un promontoire spécial y attendait la meilleure pièce de sculpture. Martin Friedman m'annonça la visite du sculpteur Richard Serra et me dit qu'il ferait une œuvre importante. Serra est un sculpteur puissant et j'étais ravi. Nous nous sommes donc rencontrés dans notre bureau et nous avons discuté du promontoire où l'œuvre serait située. Serra est parti; deux semaines plus tard il est revenu et m'a dit : « Ça y est, je sais ce que je vais faire ». Il est alors devenu tendu, sa lèvre s'est mise à trembler et il m'a semblé qu'il était prêt à mordre : « Je vais faire venir à Minneapolis un obus en acier rouillé long de 12 mètres, haut de 2,40 mètres et d'une épaisseur de 20 centimètres. A côté de cet obus, nous placerons une grue qui le balancera pendant deux heures. Après cela nous le lancerons contre la tour d'ascenseur et ainsi les briques tomberont et les plaques au plâtre tomberont et les blocs de ciment tomberont et ma sculpture s'intégrera au bâtiment. Voilà ma sculpture ». Martin Friedman dit : « Eh bien, Ed, je pense que c'est une bonne idée. Qu'en pensez-vous ? »

Diamonstein Qu'avez-vous répondu ?

Barnes Eh bien, je le connaissais assez pour ne pas en mourir, mais nous avons décidé de ne pas le faire tout à fait ainsi. Maintenant, pour le nouvel immeuble IBM, je travaille avec Larry Bell. Pour simplifier, je suppose que l'immeuble IBM soit une simple forme prismatique, un peu comme une sculpture de Donald Judd. Au fond, j'aime beaucoup Bell à cause de ses formes en verre aux volumes simples. Ce sont souvent des cubes en verre dont le verre est teinté et se modifie; avec parfois de légers reflets. Tandis que la forme en soi est extrêmement simple et parfaite, les surfaces réelles ne se trouvent jamais tout à fait là où l'on pense qu'elles sont. Dans ce cas-ci, je pense que son travail sera en sympathie avec le bâtiment et non sa contestation. Il travaille à une fontaine en verre qui, je pense, renforcera l'idée du bâtiment.

Diamonstein Est-ce que vous cherchez activement la collaboration dans vos bâtiments ?

Barnes Oui. Mais je n'ai pas encore eu assez d'expériences de ce genre. Je pense que j'en aurai davantage. Vu les tendances actuelles de l'architecture, je pense qu'on verra de plus en plus d'expérimentation. On ne s'est que trop préoccupé, au cours des années '50, à produire une plaza où l'on posera Henry Moore exactement au bon endroit, ce qui revient un peu à mettre un monogramme sur une chemise. Ce n'est vraiment pas ce que j'appelle un engagement entre le sculpteur et l'architecte. Je veux dire que si l'on fait en sorte que le sculpteur et l'architecte soient réellement engagés l'un vis-à-vis de l'autre, on aboutira soit à la façade d'une cathédrale soit au truc de Serra enfoncé dans le bâtiment. Mais il faut qu'on travaille ensemble. Je pense que ce rapport hygiénique que nous avons eu dans les années '50 et '60 est du domaine du passé. Dans la profession, on parle un peu partout d'effets illusionnistes, d'utilisation de la peinture mélangée à l'architecture. Je pense que les années '80 seront une décennie très passionnante à ce point de vue.

Diamonstein Autrefois vous avez dit que dans votre période de formation vous regardiez l'architecture comme une sorte de sculpture. Est-ce que vous défendez toujours ce point de vue ?

Barnes Oui. Je pense qu'une partie de l'architecture est de la sculpture. Il y a certaines choses que l'architecture est et que la sculpture n'est pas. Elle est un instrument social lié à l'histoire et à la société, à la structure et à la technologie. L'architecture est tributaire de beaucoup de choses qui sont enracinées dans la société et dans la technologie et qui importent peu à la sculpture. Mais il y a dans l'architecture un aspect qui est absolument et purement de la sculpture. Ou devrait l'être.

Diamonstein La semaine passée, on a cité Gyorgy Kepes qui a déclaré qu'une grande partie de l'art public parsemé à travers le pays ressemble à des bibelots posés sur une cheminée victorienne. Est-ce que vous partagez ce point de vue ?

Barnes Oui, il y a beaucoup d'art public qui n'est que de la camelote. Mais pour être juste, la plupart des lieux proposés pour des sculptures sont lugubres. Pensez au jeune artiste qui a reçu la commande d'une sculpture, en terre cuite par exemple, pour une place principale. Regardez la place principale. Ce n'est pas la place Saint-Marc. En général, c'est une sorte de parc de stationnement ou une kyrielle de panneaux d'interdiction de stationner. L'environnement urbain est presque impossible pour beaucoup de ces œuvres. Il est injuste de rejeter toute la faute sur la sculpture.

Diamonstein Avant que nous parlions spécifiquement des trois bâtiments que vous avez en chantier dans la ville de New York, peut-être devrions-nous discuter de l'état de la construction à New York actuellement. Est-ce qu'un seul architecte peut vraiment avoir beaucoup d'influence sur le paysage urbain ?

Barnes Eh bien, je pense que c'est difficile. Du point de vue architectural, Chicago, d'où je viens, a beaucoup plus de personnalité que New York. Cela est dû au fait que beaucoup d'Allemands s'y sont établis, que la charpente en acier s'y est développée et que Sullivan y a conservé une influence énorme. Mais lui, ce n'était qu'une seule personne. Il y a eu Richardson — il a réalisé quelques bâtiments là-bas — mais lui non plus ne domine pas.

A New York, la question est celle-ci: est-ce qu'un seul architecte domine ou est-ce qu'un seul architecte devrait y dominer ? A New York, il n'y a pas d'esprit commun ni de structure d'ensemble nette comme il y en a eu une à Chicago. Ce qu'il y a, par contre, à New York ce sont des réglementations de zoning qui déterminent une grande partie des bâtiments. Je pense que nous connaissons tous les vagues qui se sont succédées dans la construction, le bâtiment en retrait, le bâtiment qui monte tout droit, le bâtiment en arrière d'une plaza. L'œil entraîné peut plus facilement repérer les réglementations de zoning que le nom des architectes.

Diamonstein Dans un bâtiment, quelle est la proportion qui est déterminée par les réglementations de zoning et quelle est celle qui revient au dessin de l'architecte ?

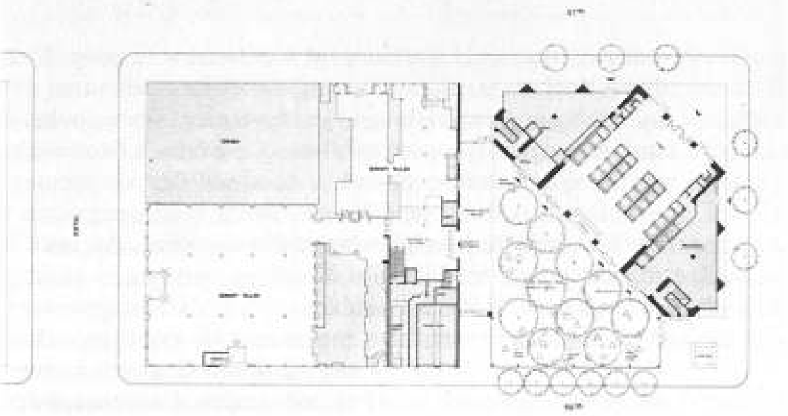
Barnes Une partie impressionnante se trouve déterminée par le zoning. Par exemple, pour l'immeuble Klein — George Klein en est l'agent commercial — nous avons passé le premier mois à mettre sur ordinateur chaque centimètre carré d'espace locatif auquel la surface du terrain nous donnait droit. Et quelle était la gratification qu'il fallait concéder à la ville sous forme d'espaces verts et quelle compensation celle-ci nous fournirait pour la construction d'étages supplémentaires. Le retrait, le rapport exact à la rue et toutes ces choses sont si étroitement contrôlées. Il est très, très difficile de produire un bâtiment avec de bonnes proportions et un sens des formes.

Diamonstein Selon vous, quels sont les principaux défis qui s'offrent actuellement à la construction dans la ville de New York ?

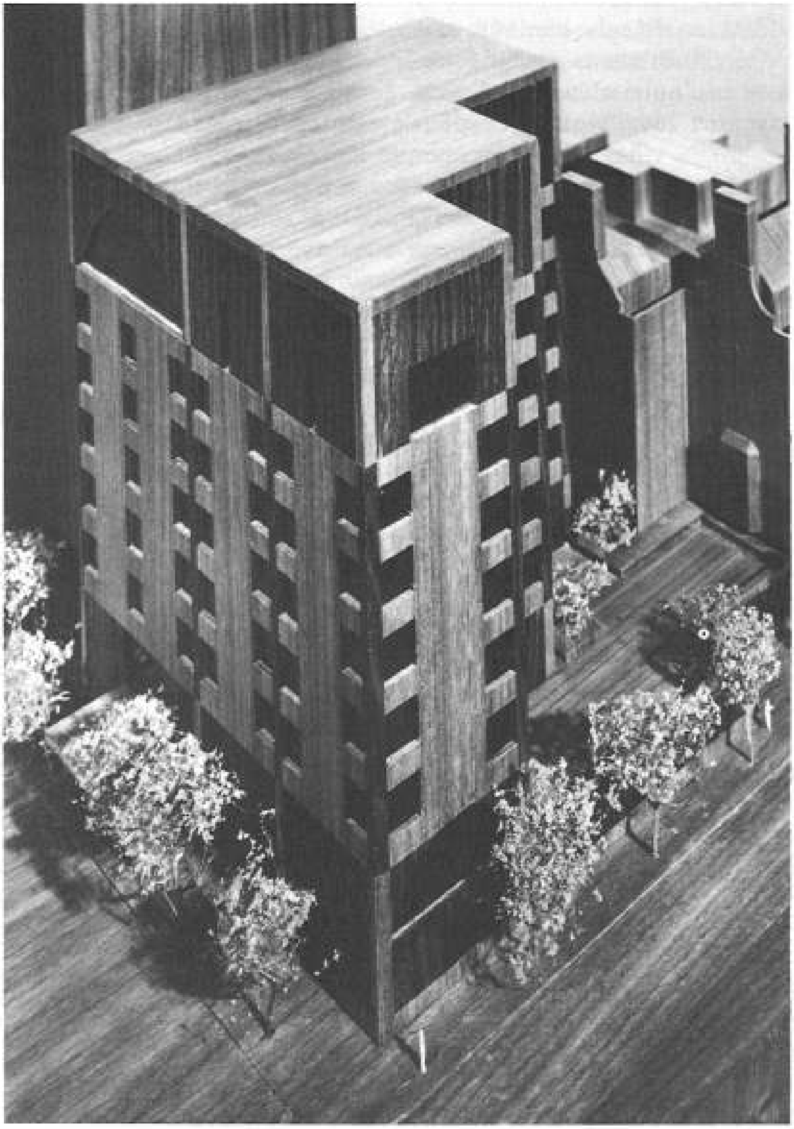
Barnes Le rapport de bâtiment à bâtiment, voilà, il me semble, le défi majeur. Il y eut un temps où l'architecte se disait: je ferai une plaza ou je verrai si je peux faire une plaza pour mettre un bâtiment au milieu et je verrai si ce qui est à côté tient le coup. Dans la ville de New York en particulier, en raison de l'entassement des bâtiments, la conscience du voisinage s'est fortement développée. C'est de cela qu'on parle dans les écoles. Lorsque j'étais à l'école d'architecture, on nous a souvent donné à dessiner des problèmes idéals, des problèmes isolés, une ville satellite à la campagne ou un bâtiment isolé, ou une maison au sommet d'une colline. Aujourd'hui, à l'école d'architecture de Harvard où je me suis rendu et où j'ai regardé, pratiquement tous les problèmes traités se rapportent à ce qu'on appelle actuellement des problèmes de contexte. Dans les écoles d'architecture, on donne aux étudiants des sites à construire situés entre une église gothique et une station d'essence ou coincés entre d'autres bâtiments ou incorporés dans un réseau de transport, etc. Et cela, bien sûr, passe déjà dans la profession. Des gens comme moi n'avons pas été formés de cette manière mais nous avons découvert que c'était important. Lorsque cette nouvelle vague d'architectes, éveillée au souci du contexte, sortira des écoles, il me semble que les villes se préoccuperont de ce qu'on reconnaît dans un endroit comme Florence. A Florence, il est parfaitement clair qu'un palais savait ce que faisait le palais d'à côté et qu'il y avait un certain sens de la continuité même si les styles changeaient. J'entrevois donc un espoir extraordinaire pour la ville. Elle sera bien charpentée et n'apparaîtra plus comme un ensemble de choses disparates — isolées et solitaires.

Diamonstein Vous avez dit une fois que la chose la plus passionnante à New York, c'est sa merveilleuse grille de rues. Elle donne forme à tout et permet l'intimité et la variété. Ensuite, vous l'avez comparée à du papier quadrillé sur lequel tout serait étalé. Pour sauver New York de la confusion, l'alignement le long des rues doit être renforcé. Dites-nous quel est le rapport que l'immeuble IBM entretient avec la grille urbaine ?

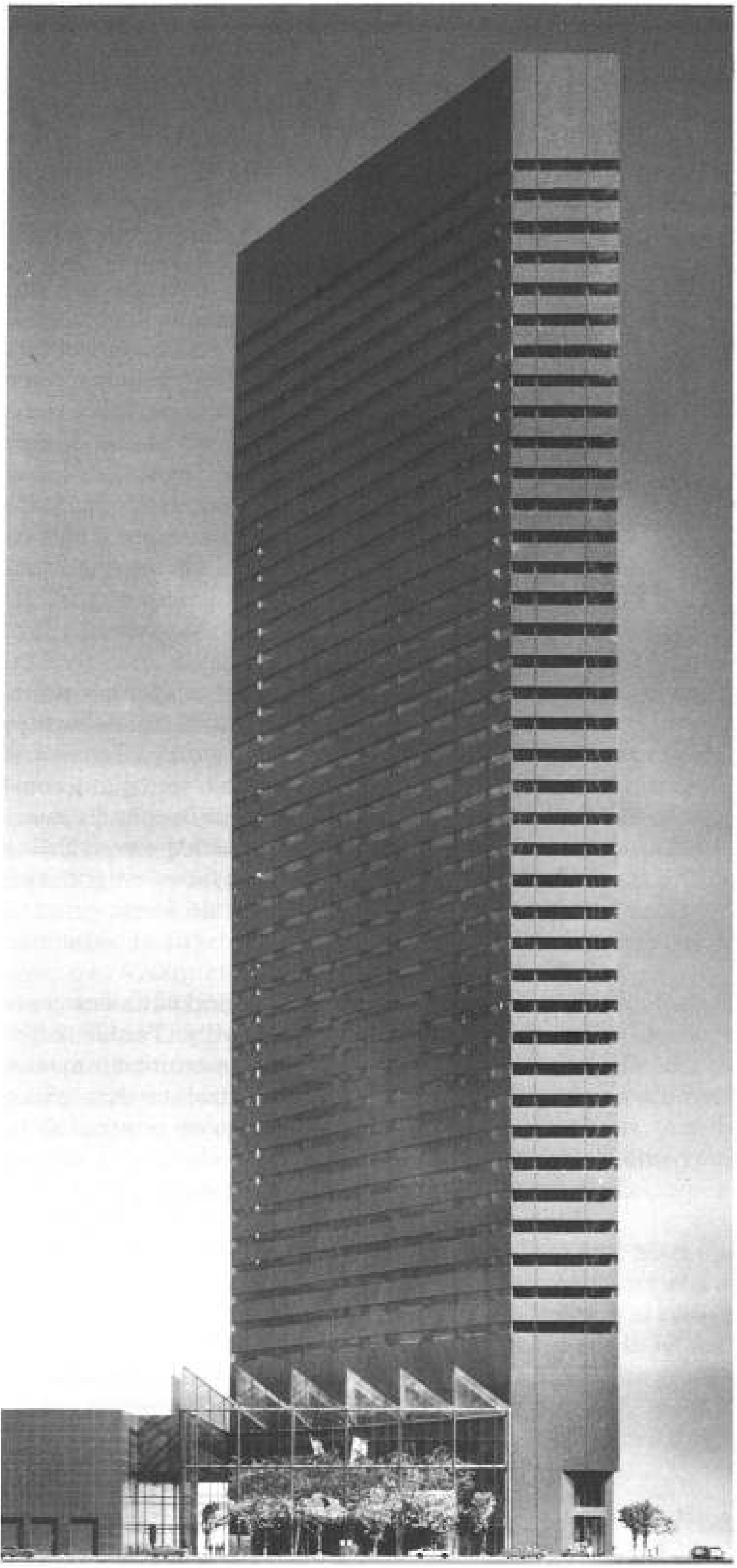
Barnes L'immeuble IBM est actuellement en contruction à l'angle de Madison Avenue et de la 57^{e} rue. Il occupe la moitié de l'îlot. Les contraintes du zoning nous ont obligés à laisser libre 60 % de cet îlot. Nous pouvions construire sur les 40 % restants, 40 % seulement pouvaient comporter une tour, le reste ne devant pas dépasser 21 mètres. Nous avions la liberté de choisir la situation de la tour et celle de l'espace ouvert. Je pense que la plupart d'entre vous savent que le Seagram fut le modèle du bâtiment en retrait, non aligné sur la rue et qu'il fut imité tout au long de la Sixième Avenue. Sur Park Avenue, le Seagram est une exception et sa plaza est un espace charmant encadré par d'autres bâtiments situés à bord de rue. Cet exemple de mettre le bâtiment à 20, 25 ou 30 mètres en retrait de la rue se rencontre tout le long de la Sixième Avenue. Et maintenant que tout cela est construit, les architectes et les personnes clairvoyantes commencent à se demander s'il existe encore un aligne-



Immeuble IBM, plan au sol, New York, N.Y., dessin.



Asia Society, New York, N.Y., maquette. Crédit photographique: Alexandra Conway.



Immeuble IBM,
New York, N.Y.,
maquette.
Crédit
photographique:
Louis Checkman.

ment sur la Sixième Avenue. C'est devenu un espace amorphe. Quand on marche dans la rue, on est éloigné des magasins ou de ce qui peut se passer dans les bâtiments. Moi-même ainsi d'ailleurs que beaucoup d'autres architectes avons commencé à penser qu'il était plus satisfaisant que même de très grands bâtiments qui projetteront des ombres soient directement alignés sur la rue, rendant les magasins directement accessibles. Holly Whyte, qui a écrit sur la manière dont les gens se déplacent et s'assoient dans la ville et sur la vie piétonnière, le souligne en disant que la pire des choses qu'on peut faire pour le commerce et pour l'ambiance et l'animation des trottoirs urbains, c'est de rompre l'alignement de la rue en rejetant en arrière, au milieu de l'îlot, l'espace qui leur est destiné. Notre IBM est donc placé à fleur de l'angle de Madison et de la 57ᵉ rue. Tout événement qui se passe au rez-de-chaussée — centre d'exposition et espace pour les magasins — donnera directement sur la rue comme pour les autres commerces. Lorsqu'on descend la rue, on peut regarder les vitrines et non les chercher au fond de la brèche à quelque trente mètres au loin.

Diamonstein Mais votre arcade piétonnière ne se trouve-t-elle pas à l'intérieur du bâtiment lui-même ?

Barnes Oui, dans ce cas-ci, l'arcade piétonnière constitue une plaza vitrée. Si l'on vient à mettre la tour — 40 % du bâtiment — à fleur de rue, il s'ensuit que les 60 % doivent se situer à l'arrière. Ces 60 % sont une structure de serre qui est, en fait, une plaza couverte. Elle sert de promenade piétonnière entre la 57ᵉ et la 56ᵉ rue.

Diamonstein Ce bâtiment rejette la boîte en verre qui a envahi la plus grande partie de la ville. C'est une tour à cinq faces, en granit gris-vert poli, de 40 étages, haute de 181 mètres et de forme prismatique. Quel est le thème central de l'ensemble du dessin et comment êtes-vous arrivé à la forme prismatique ?

Barnes C'était destiné à être un très grand bâtiment qui romprait l'horizon dans une nouvelle partie de la ville. Tout le reste dans cet îlot était bas. Nous ne voulions pas construire un mastodonte, un de ces grands bâtiments carrés, symétriques dans chaque direction, très dominant. Nous avons pensé qu'on pourrait arriver à le diviser en plans de grandeurs irrégulières, de formes irrégulières. Une extrémité du bâtiment, par exemple, est très étroite. Elle ne mesure que 15 mètres et s'élève à plus de 180 mètres comme vous l'avez dit. Une autre face définit un grand plan large donnant sur le sud-ouest et les deux plans donnant sur la rue sont de simples surfaces rectangulaires. Lorsqu'on contourne le bâtiment, il apparaîtra de différentes grandeurs sous des éclairages différents. J'espère qu'on ne saura jamais tout à fait la forme exacte du bâtiment. L'intention sous-jacente au dessin a été que, à partir de chaque angle, on puisse voir un bâtiment différent.

Diamonstein Avez-vous été concerné pour chacun de vos différents bâtiments par le contexte dans lequel il se situerait ?

Barnes Oui. Quand vous verrez, à l'échelle des gratte-ciel new-yorkais, ce fût étroit de 15 mètres de large, le reste du bâtiment paraîtra très dramatique, assez comme l'immeuble Woolworth — des proportions en à pic, je dirais.

Diamonstein Dans un article frappant, publié dans *Progressive Architecture*, Suzanne Stephens s'en prend aux compensations publiques dans votre bâtiment, dans l'immeuble AT & T et dans le bâtiment proposé pour le site Bonwit Teller. Elle dit qu'il est indiscutable que la qualité de votre espace-serre est superbe. Mais elle poursuit en faisant remarquer que ces trois bâtiments, et beaucoup d'autres en ville aujourd'hui, créent une intériorisation — ce qu'elle appelle la privation — de l'espace public de compensation. Elle fait ressortir l'opposition de cette intériorisation à la vie et à l'activité de la rue sur le reste de Madison Avenue. Est-ce que vous partagez cet avis ?

Barnes Eh bien, tous ces espaces publics de compensation doivent rester ouverts jusqu'à minuit, donc je ne pense pas qu'ils soient privés. L'espace sous l'arcade de l'immeuble AT & T, l'espace dans notre serre et dans notre arcade et, je pense, l'espace aussi dans l'immeuble de Der Scutt [site Bonwit Teller] — bien qu'il soit en effet un espace intérieur invisible du dehors — doivent rester ouverts jusqu'à minuit. Les urbanistes, dans leur théorie, estiment que ces espaces intérieurs font partie de la ville. C'est un peu comme à Minneapolis où tous ces ponts sont considérés autant que les trottoirs comme faisant de l'espace public reconnu. Donc je ne suis pas d'accord avec Suzanne Stephens sur ce point-là. La qualité du mouvement piétonnier dans ces deux îlots sera extrêmement intéressant à analyser. Que tout cela s'arrange, je n'en suis pas certain, mais je pense que ce sera très, très vivant et très passionnant et varié.

Diamonstein Comme nous l'avons déjà fait remarquer, IBM se trouve à côté de la tour AT & T de Philip Johnson et John Burgee. Dès qu'on tourne le coin de la rue, on trouve, de l'autre côté, l'immense nouvelle tour en verre qui monte sur l'ancien site Bonwit Teller. Comment avez-vous essayé de vous accorder à vos voisins et comment, eux, ont-ils essayé de s'accorder avec vous ? Cela est-il possible et êtes-vous troublé par les résultats ou êtes-vous satisfait ? Vous en préoccupez-vous ?

Barnes C'est notre bâtiment qui fut mis le premier en chantier ! Mais j'ai effectivement rendu visite à Houghton chez Corning Glass et j'ai travaillé avec Genesco à qui appartenait Bonwit Teller. J'ai essayé d'organiser ce qu'on pourrait appeler un comité du coin de la 56^{e} rue, puisque nous étions en train de dessiner tout l'îlot. C'était un groupe hôtelier qui comptait construire sur le site AT & T actuel. Je les ai rencontrés et nous avons discuté du plan de masse et de toutes sortes de choses. Mais ensuite, pour le meilleur ou pour le pire, nous avons pris la première décision et nous avons commencé. Après cela, c'était aux autres qu'incombait la responsabilité de voir ce qui se passait chez nous — ils avaient un point de référence. Et je pense, dans une certaine limite, que la circulation piétonnière a été vérifiée par tous. Nous sommes tous d'accord que certaines choses auraient pu être mieux faites, mais il y a une arcade dans l'immeuble AT & T qui poursuit presque la ligne de notre propre arcade et une autre arcade traverse le magasin Bonwit qui mènera la circulation piétonnière directement sur la Cinquième Avenue. Der Scutt est venu me voir lorsqu'il dessinait son bâtiment et il a fait un grand effort pour donner à sa masse une forme qui soit en contraste avec la nôtre. La plus grande réussite sera au niveau piétonnier. Lorsque nous aurons tous terminé, le rapport entre ces trois tours paraîtra très bizarre. Nous avons, dans le bureau, une maquette qui les montre toutes. Ce sont en effet trois tours disparates qui, comme des champignons pendant la nuit, montent tout à coup à plus de 180 mètres de haut, presque deux fois plus haut que les bâtiments avoisinants et d'un aspect totalement différent. Je pense que ce sera passionnant, que ce sera très stimulant — je pense que cela représentera cette qualité transitoire de la vie dont je parlais.

Diamonstein Mais est-ce que ce sera bon?

Barnes La question fondamentale serait que vous demandiez si ce sera un espace absolument calme, serein? Je ne le pense pas.

Diamonstein Et en ce qui concerne les rapports entre les matériaux — tout ce verre dans l'immeuble de Der Scutt et l'effort de Philip Johnson de réinstaurer le granit? Que pensez-vous de la couleur de ce verre? Aux dernières nouvelles ce devrait être couleur bronze.

Barnes Oui, j'espère que cela ne restera pas bronze. Quant à moi, je pense que la couleur brune est trop personnelle. Je préférerais voir un vert argenté ou quelque chose ressemblant davantage à l'hôtel des Nations Unies de Kevin Roche.

Diamonstein Est-ce que vous l'avez fait savoir à l'architecte?

Barnes Je le lui ai dit. Il n'est pas le seul architecte qui aime le brun; il y a beaucoup de bâtiments bruns à travers le pays.

Diamonstein Vous avez parlé de votre intérêt pour l'enseignement et pour ce que vous prévoyez pour l'avenir. Vous êtes particulièrement habilité à le faire parce que, pendant très longtemps, votre bureau a été une pépinière pour de jeunes architectes créatifs. Parmi eux, il y a eu des gens comme Jack Robertson, Robert Siegel et Charles Gwathmey. Pouvez-vous hasarder une supposition à ce sujet? Avez-vous cherché à créer une ambiance particulière?

Barnes Je trouve difficile de me lancer dans des conjectures. J'ai eu la chance d'avoir des gens très intéressants. En même temps, je n'ai pas voulu m'agrandir indéfiniment. Si on a un bureau et qu'on cherche à augmenter continuellement le niveau des commandes — et il y a eu des moments où j'aurais pu le faire — alors chacun peut envisager un avenir à l'intérieur du bureau. On a un avenir de plus en plus prometteur devant soi, davantage de commandes, davantage de gens, davantage de commandes, davantage de gens. Mais ce qui m'a inquiété, c'est que je me suis demandé si la qualité pourrait être maintenue. Et si mon propre style de vie ou mes nerfs tiendraient. Donc, arrivé à un certain point, j'en suis venu à la conclusion qu'un bureau de plus de cinquante personnes commencerait à poser des problèmes et qu'un bureau d'une centaine de personnes était une structure différente. Donc, il y a eu une sorte de plafond de croissance. Entouré, dans le bureau, de gens extrêmement doués qui ne pouvaient espérer son extension perpétuelle, je pense qu'un certain nombre de garçons intelligents se sont sentis obligés de voler de leurs propres ailes. Ils ont très bien réussi et j'ai essayé de les encourager et de les aider. Si on a le goût de l'organisation, il est amusant de monter une énorme affaire comme la General Motors par exemple. Mais cela ne m'intéresse pas du tout. Il y a donc une sorte d'autolimitation et il est sûr qu'à un certain moment des jeunes gens — j'en vois quelques-uns ici — sont obligés de penser à leur propre carrière.

Diamonstein D'après vous, les jeunes architectes souhaitent-ils ouvrir leur propre bureau ? Quels conseils donneriez-vous aux jeunes architectes ?

Barnes Eh bien, je considère qu'on peut se demander pourquoi il y a certaines choses qu'on n'a pas faites. Si, par hasard, cela arrive à un jeune architecte — j'espère que les personnes de mon bureau qui sont ici ne me quitteront pas toutes demain — vous comprenez — mais je parle en ami et non en tant qu'employeur — je pense que si vous vous dites pourquoi est-ce que je ne l'ai pas fait — alors, pour l'amour de Dieu — allez-y. Si on aime travailler dans une équipe et si on considère qu'un bureau comme le mien est assez souple pour qu'il y ait, pour un dessinateur, la possibilité de se réaliser, alors je pense que c'est probablement assez satisfaisant. Mais, en toute honnêteté, on n'arrive jamais à se connaître avant de s'être senti obligé de faire le premier pas et de prendre des décisions et la suite. Ce n'est pas tout à fait pareil dans le bureau de quelqu'un d'autre. Ceci n'est pas une déclaration préparée, mais j'essaye d'être sincère.

Diamonstein Nous l'apprécions. Je présume qu'il est exact de dire que vous n'avez pas vraiment ce qu'on appelle « un style ». Votre travail ne s'est jamais tout à fait plié au moule du modernisme orthodoxe et cependant il n'appartient guère à la catégorie du nouveau post-modernisme. Comment décririez-vous votre style ? Est-ce que vous considérez que vous avez un style ?

Barnes Je présume penser avoir effectivement un style. Lorsque j'allais à l'école, on employait des mots comme « propre ». C'était un mot utilisé dans les cercles d'architectes, « dessinateur propre ». Aujourd'hui, ce mot est démodé et toutes sortes d'autres mots sont employés, métaphore, symbolisme et d'autres du genre. Mais l'idée d'être simple, lucide, de faire un travail clair, m'a toujours énormément attiré. Il se fait, cependant, que nous nous sommes trouvés en face de toutes sortes de projets — des collèges, des écoles, des banques, des immeubles de bureaux, des musées, des théâtres — et si on fait un bâtiment réellement fonctionnel, chacun doit apparaître de façon assez différente. Mais j'aime penser qu'à la base de chacun de ces dessins, on retrouve une sorte de clarté de pensée. Si, dans le bureau, on travaille avec d'autres personnes et si on n'exige pas de superviser chaque aspect du travail, il est essentiel de partager une idée de base schématique. Ainsi, on a une sorte d'armature à l'intérieur de laquelle les gens peuvent travailler.

Diamonstein Comment pouvez-vous dessiner dans tant de styles différents?

Barnes Je ne pense pas qu'il y ait tant de styles. Il y a des matériaux différents. Le souci de la forme volumétrique, par exemple, apparaît dans l'Haystack comme dans le Walker et l'IBM — mais si cela semble tel que vous le dites, peut-être avez-vous raison.

Diamonstein J'ai probablement tort! Vous avez mentionné que, lorsque vous étiez à l'école, le mot en vogue était le mot « propre ». Eh bien, vous voilà de retour à l'école, à Harvard, en qualité de professeur invité. Dans une allocution récente, vous avez fait remarquer qu'un des résultats de cette rencontre, c'est l'accroissement considérable de votre vocabulaire. Vous vous êtes servi de mots comme éclectisme, historicisme, pluralisme, dichotomie, analogue, métaphore, syntactique, sémiotique et, bien sûr, complexité et contradiction. Mais pas « propre ». Qu'est-ce que ces termes ont en commun? Comment se réfèrent-ils au développement urbain et à l'avenir de l'architecture?

Barnes Eh bien, face à tout cela, je revendique certainement un style. Le genre d'expression qu'on rencontre à l'école d'architecture et qui est dans le vent aujourd'hui est, je pense, décidément pluraliste. Décidément. On trouve, tant à l'école que dans la pratique, qu'il n'y a pas de scrupules à se faire à ce qu'un bâtiment ressemble à une chose à une extrémité et à une autre chose à l'autre. On trouve qu'on est absolument en droit de greffer un élément historique quelconque sur des structures modernes et donc que l'éclectisme, même dans un bâtiment aux styles variés, n'est pas un événement choquant. Pour autant que j'en puisse juger, ceci se dénote en très grande partie comme une réaction contre ce qui doit sembler tellement stérile. L'architecture de l'establishment moderne doit paraître fatiguée de routine et tout bonnement ennuyeuse. Prenez, par exemple, l'aéroport O'Hare qui n'est qu'un bâtiment affreux de routine, un bâtiment qui vous fend le cœur — ce ne sont que des kilomètres et des kilomètres d'architecture Mies van der Rohe de la troisième génération. Cela ne peut impressionner un homme jeune; et je pourrais continuer à citer tant d'exemples de ces architectures de routine et dont les pensées sont de routine. Ce n'est pas très amusant de faire ce que j'appellerais de l'architecture de système, de continuer à développer l'architecture modulaire. C'est pourquoi une certaine réaction se développe qui veut qu'autre chose soit dit et mes sympathies vont dans cette direction, et puis, je pense qu'il arrive souvent que les architectes ne se sentent pas concernés par l'atmosphère ou la véritable ambiance d'un site ou d'un espace. Souvent, on appliquera une solution de système de routine à une école, par exemple, qui, implantée telle quelle sur le site, ne sera qu'une affaire sans cœur. A l'école, j'ai trouvé des étudiants qui réfléchissaient beaucoup sur l'exacte ambiance d'un site et sur la manière correcte d'approcher le bâtiment. Ils se demandaient quelle en serait l'apparence au clair de lune — un tas de machins romantiques. Ils ne se préoccupent pas trop des fonctions, ils ont une prédilection pour les portails — les portails et les kiosques sont les éléments qui les attirent le plus. Donc, cela signifie que c'est beaucoup plus poétique. C'est également partiel. Je veux dire que ce n'est pas complet. J'ai fait partie du jury de l'académie américaine et nous avons eu tout un tas de ces solutions modernes banales, du type cliché et de routine — ce qu'on m'a enseigné et ce qui n'a pas cessé d'être enseigné jusqu'à la fin des années '60. Voilà la façon dont travaillent ces jurys : il y a une centaine de projets à examiner et un tas d'architectes. Les membres du jury siègent, se passent les projets les uns aux autres. J'en ai vu venir un qui représentait une sorte de bâtiment rose de Miami, avec une lune. C'était comme un dessin d'enfant, ce bizarre bâtiment rose avec des palmiers sur le devant et vraiment ça sortait de l'ordinaire. Alors, je l'ai mis dans le dossier à retenir. Ensuite, les dessins passèrent et repassèrent et il me revint à nouveau. Je l'ai remis dans le tas qui s'amenuisait petit à petit. Chacun devait se dire : eh bien, je ne vais pas jeter celui-là. Et il continuait à circuler. C'était le travail d'un architecte absolument incompétent, de quelqu'un qui, de toute évidence, ne se souciait ni du plan, ni de la structure, ni du reste. Mais le dessin était provocant. C'était comme si on regardait une peinture et ce dessin arriva au point où il fut comparé à celui d'un dessinateur reconnu comme très habile, du Minnesota, je crois. Nous avons fini par donner des bourses à ces deux personnes. A l'un, parce qu'il était un architecte fiable, solide et bien formé et à l'autre, parce que — elle, dans ce cas-ci — disait quelque chose de poétique. C'était aussi simple que cela. A Harvard, j'ai eu un étudiant qui faisait ce même genre de choses. Plusieurs de mes collègues du jury l'attaquaient parce que ça ne pouvait pas fonctionner. Le bâtiment ne pouvait pas être construit. On ne pourrait pas y entrer; en fait, ça n'avait aucun sens. Mais, en même temps, ça avait de l'atmosphère et il y présentait une plaza sans personne dessus. Puisque l'architecture est un art social, je suppose qu'une plaza se doit d'être remplie de gens. Mais cette plaza-ci ressemblait à une peinture de Salvador Dali avec de simples lignes de fuite et une figure par-ci par-là et deux bâtiments vacants donnant sur une place vide. On passa beaucoup de temps à épiloguer sur les raisons qui produisaient un tel agacement chez les autres architectes. Quand mon tour de faire la critique fut venu, j'ai dit que je pensais que c'était très, très artistique et très émouvant, mais que je me demandais si la personne ne s'était pas trompée de profession. Et c'est vrai cela. C'est vrai de quelques-uns des travaux de Graves, c'est vrai de nombreuses tendances dans l'architecture. Ils sont picturaux, si le mot est correct, ils ont un instinct de peintre, ils en ont marre de résoudre des problèmes.

Diamonstein Dans la galerie de l'Asia House, à côté des fonctions artistiques que nous connaissons, l'Asia Society a également des buts non artistiques, à savoir des fonctions diplomatiques et commerciales. Veuillez nous parler du plan destiné à la nouvelle Asia Society et en particulier de son contexte et de son emplacement. Comment avez-vous sélectionné le site et pourquoi avez-vous choisi cette couleur ?

Barnes Eh bien, le site a été choisi après avoir, pendant deux ans, regardé un grand nombre de sites dont aucun ne se trouvait disponible pour une raison ou une autre. En fin de compte, nous nous sommes coincés dans un site qui, de l'avis général, était trop petit. Mais nous l'avons pris, parce que c'était un bon site, bien qu'un peu étroit pour le bâtiment. Le bâtiment a donc été strictement ajusté. Le site se trouve sur la 70ᵉ rue et Park Avenue et il donne sur Park, qui est un de ces espaces extraordinaires dont vous avez parlé — ce grand couloir traversant New York. Il me semble qu'il convient absolument de souligner le mur de Park Avenue et qu'il faut donc que le bâtiment soit extrêmement solide. Il est parfaitement dans l'alignement du trottoir de Park Avenue et s'aligne sur tous les autres bâtiments de celle-ci. Le bâtiment est plutôt grand, l'équivalent d'un immeuble d'appartements de dix niveaux et, du côté de la 70ᵉ rue, il donne sur de petites maisons en grès brun. La question prédominante, dans la conception de ce bâtiment, fut de rechercher la manière de s'adapter à Park Avenue en même temps qu'être réaliste et de bon voisinage. C'est cet espèce d'architecture de contexte dont je parlais tout à l'heure. On ne dessinerait jamais le bâtiment de cette manière s'il était isolé, mais, en voyant le site, ce que nous avons essayé de faire paraîtra parfaitement clair. Du côté de la rue, le bâtiment recule tout d'un coup et est précédé d'un jardin. Il recule très vite en arrière du terrain, ce qui fait ressortir et libère la maison adjacente. L'intégralité de notre bâtiment est en retrait de quinze mètres par rapport au trottoir. C'est un bon exemple de l'attention qu'il faut porter aux espaces sur les deux côtés. En ce qui concerne la couleur du bâtiment, il y avait autrefois une maison en grès brun, la vieille maison Milliken...

Diamonstein ... que certains admiraient beaucoup.

Barnes Moi aussi. J'ai pensé qu'il serait bien d'utiliser le grès brun. Le grès brun a presque disparu aujourd'hui des matériaux de construction. On ne peut plus en obtenir, ou pas assez; presque toutes les carrières sont épuisées. En se creusant la cervelle pour obtenir du grès brun, nous avons pensé à en importer d'Allemagne. John Rockefeller, qui est le grand bienfaiteur de l'Asia Society, proposa: pourquoi ne pas essayer l'Inde? Pourquoi ne pas utiliser du grès indien? L'Asia Society prit donc contact avec le Premier ministre, fit toutes les démarches nécessaires et nous avons immédiatement commencé à dessiner en prévoyant le grès indien.

Diamonstein C'est d'une couleur rougeâtre?

Barnes Oui. Nous voulions le mélanger à du granit rouge poli afin d'obtenir deux sortes de rouge, l'un poli et l'autre mat et, ensuite, les incruster dans le bâtiment, quelquefois en damier comme sur une boîte en marquetterie. Et c'est ce que nous faisons avec une différence importante. Quelque part en route, le grès indien est tombé à l'eau. Nous avons été obligé de recourir à deux sortes de finition en granit, mais nous utilisons toujours un rose mat contre un rouge poli. Ça ressemble toujours à une boîte en marquetterie. Et nous avons obtenu assez de grès rouge pour le dallage. Il y aura donc trois sortes de pierres. Les pierres commenceront à monter cet été, vous n'avez donc qu'à aller voir quelle allure ça a.

Diamonstein Vous avez mentionné que, vous aussi, vous admiriez la maison Milliken. Avez-vous conservé certains éléments de cette maison pour les incorporer à votre projet actuel?

Barnes Nous n'avons pas trouvé le moyen de prendre de gros morceaux victoriens en grès brun et de les incorporer dans l'Asia House. D'une certaine façon, je pense parce que cela aurait prêté à confusion. La galerie de l'Asia House est remplie d'art asiatique. Je pense que si l'on veut incorporer quelque chose, ce devrait être quelque chose qui proviendrait de cette partie du monde. Mais, dans un autre contexte, c'eut été une solution raisonnable. Si c'était un immeuble à appartements qu'on construisait, par exemple.

Diamonstein Je croyais qu'il y a eu, à un certain moment, le projet d'incorporer un arc existant dans l'ensemble de l'entrée vers le jardin.

Barnes Ça a subi le même sort que le grès brun.

Diamonstein Parlons un moment de l'immeuble Klein, ce gratte-ciel de trente-cinq étages, à l'angle nord-est de Madison Avenue et de la 54^{e} rue. Haut de 149 mètres, ce sont 39.000 mètres carrés d'espaces de bureaux, extirpés jusqu'au dernier centimètre de ces 39.000 mètres carrés. Le matériau utilisé est de l'aluminium de couleur claire, ressemblant à la finition argent satiné de l'immeuble Citicorp. Il y a une arcade de 24 mètres de haut avec un passage piétonnier allant en diagonale de la 54^{e} rue jusqu'à un espace vert situé derrière. Ce n'est pas un hasard s'il y a une serre dans l'immeuble IBM, un espace vert derrière l'immeuble Klein puisque, en raison de l'intérêt que vous portez depuis longtemps à l'architecture de paysage, c'est vous qui avez remodelé la grande serre du Bronx Conservatory. D'après vous, quelles relations entretiennent les dessins de l'immeuble IBM et celui de l'immeuble Klein ?

Barnes Eh bien, dans les deux cas, nous avons renforcé l'alignement des magasins sur Madison Avenue. Par bonheur, l'alignement des magasins reste ininterrompu tout le long de Madison dans les deux cas. Et l'espace de compensation est situé au centre de l'îlot. Ça en vaut bien la chandelle. Ça vaut la peine de se battre pour que, dans la ville de New York, les masses élevées se trouvent sur les avenues et les masses basses sur les rues. Ceci donnera à la ville toute entière une texture réellement claire. Il est logique que les bâtiments élevés soient situés sur les rues larges et les bâtiments bas, sur les rues étroites. Dans les deux cas, on obtient de la lumière. Cela donne un certain sens de l'histoire et des proportions si, en traversant la ville, les bâtiments fusent vers le haut le long des avenues et s'ils réduisent assez leur échelle pour s'adapter aux maisons en grès brun des rues latérales. C'est ce que fait l'immeuble Klein. Le parc est situé dans l'îlot du côté de la rue et fait face à deux maisons en grès brun. Donc tout à coup, il y aura une sorte de jardin à l'échelle de Paley Park. L'autre chose qui nous intéresse actuellement — je ne sais pas si nous y parviendrons ou non — mais nous expérimentons des matériaux intéressants dans ce bâtiment. Pour l'aluminium, nous essayons d'obtenir une finition d'un gris métallisé — une couleur glacée, gris bleuté. Et le verre, qui a de très légers reflets, aura des nuances bleu-vert. Dans le jardin, nous prévoyons une fontaine que nous dessinons dans le bureau avec l'aide d'un jeune garçon doué qui fait de la sculpture en verre et travaille pour Corning Glass.

Diamonstein Comment s'appelle-t-il ?

Barnes James A. Carpenter. Nous espérons arriver à une fontaine en briques de verre sur lesquelles l'eau s'écoulera — encore des couleurs glacées, encore de l'eau et du verre et des couleurs froides. On poursuit dans cette gamme. J'espère qu'il y aura un effet accumulatif.

Diamonstein Vous dites que vous avez été très attentif à l'économie d'énergie dans toutes vos constructions et en particulier dans l'immeuble IBM. Quelle assistance vous a-t-on apportée dans la conception de ce bâtiment et comment savez-vous que ce que vous affirmez est juste ?

Barnes Eh bien, parce que IBM se consacre entièrement à ce problème. Si l'architecte divaguait totalement au sujet de l'énergie, IBM le remettrait sur la voie. Ils mettent tout sur ordinateur — quand le chauffage se met en marche, quand il s'arrête, quand les lumières s'allument et quand elles s'éteignent.

Diamonstein Et en ce qui concerne l'ouverture des fenêtres, un des aspects importants de ce bâtiment ?

Barnes Ils nous ont demandé d'utiliser des fenêtres ouvrantes. Mais l'opinion de l'architecte diffère de celle d'IBM. Est-ce que cela économisera réellement de l'énergie ou bien, mal utilisé, cela laissera-t-il partir toute la chaleur ? Les fenêtres seront donc munies de fermetures pour le cas où cela ne marcherait pas. Je sais que la pensée de tout le monde, dans cette salle, concernant l'ouverture des fenêtres c'est : mais pourquoi ne pas pouvoir ouvrir les fenêtres ? C'est l'opinion de la rue. On pense qu'à la mi-saison, lorsqu'on n'a pas besoin de la climatisation ou du chauffage, on peut simplement ouvrir les fenêtres pour avoir de l'air frais. Dans le cas d'un grand bâtiment, cela ne concerne que les 5 mètres situés vers l'extérieur. Il y a des centaines de mètres carrés à l'intérieur qui ne sont pas affectés. Mais il est possible que le fait d'avoir des fenêtres ouvrantes sera mal utilisé.

Diamonstein De l'immeuble Klein et d'IBM, lequel sera mis en service le premier ?

Barnes L'IBM montera le premier, mais le Klein sera terminé et occupé avant qu'IBM soit achevé.

Diamonstein Puisque ces deux bâtiments ont ce couronnement prismatique ainsi que d'autres éléments similaires, comment la perception du public en sera-t-elle affectée ?

Barnes Je n'ai même pas pensé à cela. Je pense que l'immeuble IBM sera d'abord perçu en tant que charpente en acier. A la vérité, c'est assez différent du fût principal de la tour Klein. Je pense que la plupart des gens les considéreront comme des bâtiments tout à fait différents, et moi aussi. L'un est en pierre et l'autre relève de la haute technologie. Mises à part leurs inscriptions similaires dans le site, comme je l'ai mentionné, ils sont différents.

Diamonstein Charles Moore prétend que ses clients sont le point de départ de tous ses projets, tandis que Kevin Roche dit que ses meilleurs clients ne lui disent rien du tout. Comment vous situez-vous dans cette échelle du tout ou rien ?

Barnes Absolument du côté de Charles Moore. Si je fais le compte des bons et des mauvais bâtiments que j'ai réalisés, les bons ont habituellement quelqu'un comme Martin Friedman ou un bon client. Je pense que le rapport entre l'architecte et le client fait tellement partie de sa qualité que je ne puis imaginer m'isoler du client et faire un bon bâtiment.

Diamonstein Est-ce que le travail d'un architecte en particulier vous a inspiré ?

Barnes Quand j'étais à l'école, et longtemps après, j'aimais, bien sûr, Le Corbusier et Mies van der Rohe et les gens de Chicago comme Frank Lloyd Wright — ces trois grands pionniers. Et je n'ai jamais réussi à m'en défaire tout à fait, mais j'ai un respect presque aussi grand pour Louis Kahn. Je pense que, vu son époque et tout ce qu'il a fait, c'était un architecte absolument remarquable.

Diamonstein Est-ce que ses musées et leur utilisation de l'éclairage intérieur ont influencé votre travail ?

Barnes Oui. J'ai regardé très attentivement son Fort Worth Museum, le Kimball Art Museum et, récemment, je suis allé voir le laboratoire Salk. J'ai trouvé que c'était absolument merveilleux.

Diamonstein Une dernière question. On vous associe à ce qu'on appelle les «gris». En fait, on vous considère comme leur doyen. Ce groupe s'oppose à des architectes comme Moore et Venturi pour qui les contextes et les associations historiques ou vernaculaires sont prédominantes. D'autre part, comme les architectes appelés «les cinq de New York», ils tirent leurs inspirations formelles de Le Corbusier. Quels sont vos sentiments sur ces divisions en camps? Est-ce artificiel?

Barnes Il y a eu un lien entre «les cinq de New York» et Le Corbusier lorsque ce dernier était «blanc». Il y a eu toute une partie de Le Corbusier qui en faisait un «gris». *Quand les cathédrales étaient blanches* est un titre tellement romantique... La grande époque, celle des années '20, lorsqu'il était «blanc», entraîne aujourd'hui une immense nostalgie comme celle de l'Art Déco. C'est beaucoup plus facile d'être romantique à propos de quelque chose qui ne se trouve pas tout à côté. Et cela réunit certainement Meier et Gwathmey et Graves. Ils semblent tous plongés dans l'ambiance romantique de cette époque, et je le comprends parfaitement. Ce fut une grande époque. J'ai fait une fois le tour de Paris pour voir ces bâtiments.

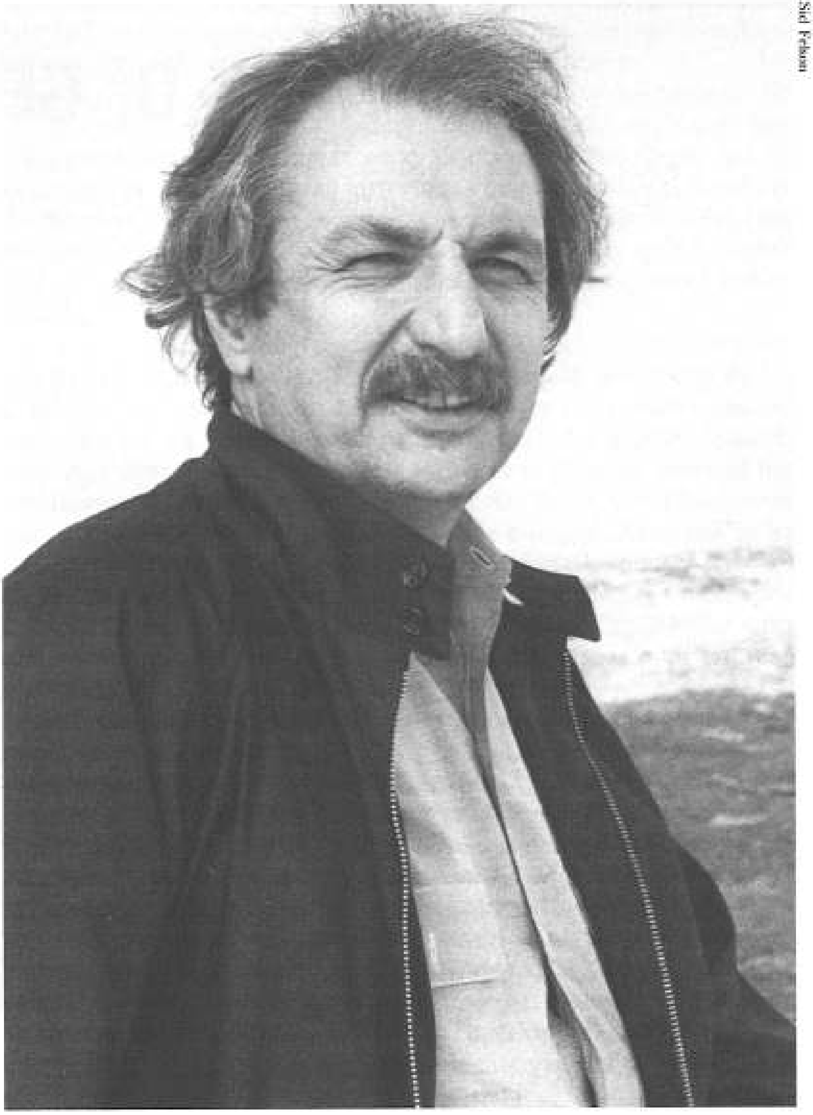
Public Jusqu'à quel point le système de gestion énergétique d'IBM a-t-il influencé votre projet?

Barnes La grandeur des fenêtres a été limitée. La quantité de verre aussi. Vous verrez dans l'immeuble Klein un pourcentage de verre plus important, et c'est ce que vous verrez avant tout. Vous verrez également ces petites fenêtres qui seront ou ne seront pas ouvertes au printemps et en automne, et j'espère que vous verrez les lumières s'éteindre. Ça ne ressemblera pas au World Trade Center pendant la nuit. Le cycle de nettoyage est arrangé de façon à ce qu'on ne soit pas obligé de tout éclairer pour le nettoyage. J'ai essayé d'obtenir qu'on arrange les éclairages de façon à ce qu'ils suivent le rythme du cycle de nettoyage et qu'ils entraînent le mouvement des femmes de ménage, mais je n'y suis pas parvenu.

Public Est-ce que vous dessinez l'intérieur?

Barnes Oui — nous faisons tous les intérieurs. Tout l'ameublement, les cloisons et tout dans tout l'immeuble, nous y travaillons en ce moment. Vous pouvez commencer à voir les espaces du rez-de-chaussée, le porte-à-faux d'angle et le grand hall qui traverse le bâtiment jusqu'à l'espace vert. Il a fallu convaincre IBM quant à cet angle irrégulier dans l'espace des étages. Nous avons fait beaucoup d'études d'ameublement pour voir si, de leur point de vue, cette forme irrégulière était utilisable. Le bâtiment est régularisé par un module de 1,50 mètre. Les éclairages et les cloisons sont normalisés sauf pour cet unique angle obtus au coin du bâtiment.

FRANK O. GEHRY



Sid Felsen

Frank O. Gehry
Né à Toronto, Ont., Canada, 1929
B. Arch. University of Southern California, 1954
Ecole Supérieure de Design, Harvard University, 1956-57

Diamonstein Frank O. Gehry est peut-être l'architecte californien le plus connu et le plus provocateur du pays. Son bureau, Frank O. Gehry & Associates fonctionne depuis dix-huit ans et est situé à Santa Monica. Il est renommé pour les liens étroits qu'il entretient avec les artistes de la côte Ouest ainsi que pour la conception de la structure inachevée qu'il applique à ses bâtiments. Il s'intéresse aussi tout particulièrement à l'utilisation des matériaux industriels et réalise ses ouvrages à partir de matériaux communs comme le treillis et le contreplaqué. Frank, vous êtes le porte-parole de ce que vous appelez, en dramatisant un peu, l'architecture des démunis. Vous proposez, pour enrichir les espaces intérieurs, l'utilisation artistique de matériaux industriels bon marché tels que la tôle ondulée d'aluminium, le treillis d'acier, le contreplaqué brut et le mâchefer. Quand, comment et pourquoi en êtes-vous venu à vous servir de ces matériaux dans un but esthétique ?

Gehry J'avais beaucoup de clients pauvres. Je crois que la première occasion qui s'est présentée à moi fut l'exposition de structures primaires en '67 ou '66 au Jewish Museum. J'y ai rencontré le travail de Carl Andre et j'ai commencé à m'intéresser aux œuvres de Don Judd et à l'idée qu'on pouvait faire une œuvre d'art à partir de n'importe quoi. Bien sûr, cela avait déjà été fait par bien d'autres artistes auparavant, mais ce travail-là m'a vraiment intéressé. J'avais déjà travaillé un peu avec de la tôle ondulée bon marché. Je n'étais pas vraiment conscient de ce que cela signifiait au moment où je l'ai fait. Mais maintenant, quand je regarde en arrière, j'arrive à peu près à comprendre. Je m'essayais à travailler en pleine pâte avec le matériau et ces matériaux-là étaient facilement accessibles. Le meilleur exemple concluant, ce sont les meubles en carton que j'ai réalisés à la fin des années soixante, lorsque j'ai commencé à m'intéresser à ce matériau et, qu'avec mes gars, j'ai effectivement construit moi-même ces structures dans le bureau. Cela ressemblait plutôt à la manière dont travaille un sculpteur. En taille directe et non à la suite d'un dessin qu'on fait réaliser ultérieurement. Nous avons travaillé sur le matériau. Mais je ne veux pas aller jusqu'à dire que je construis moi-même mes maisons.

Diamonstein La première expression de cette idée s'est-elle rencontrée dans une exposition dont vous avez conçu l'installation ? A mon souvenir, vous avez fait l'installation pour Billy Al Bengston dans le Los Angeles County Museum aux environs de 1968.

Gehry C'est ça. Là, ce qui m'intéressait, c'était de briser l'aspect institutionnel du Los Angeles County Museum pour qu'il y ait un environnement en harmonie avec le travail de Billy qui est inspiré par les courses de moto. Son esthétique toute entière découle de son amour pour les pistes de moto. Et la qualité institutionnelle du Los Angeles County Museum en était tout le contraire. J'ai donc fait une série de salles en utilisant tout simplement du contreplaqué brut et les responsables n'aimaient pas le contreplaqué brut. Ils voulaient le peindre. Ils m'ont fait le coup d'amener du contreplaqué qui avait déjà été employé dans d'autres expositions. C'était déjà peint en partie. Ils croyaient que cela allait me faire bifurquer.

Diamonstein Qu'avez-vous fait ?

Gehry Je l'ai simplement laissé tel quel et j'ai utilisé de la tôle ondulée pour faire quelques murs sur lesquels on puisse accrocher ses peintures.

Diamonstein Et la première commande, qui a exprimé cette esthétique, était, je crois, une petite grange à San Juan Capistrano. Voudriez-vous nous en parler ?

Gehry C'est à peine s'il existait un programme. Ce n'était qu'une structure pour couvrir quelques balles de foin et la forme que ça a pris aurait pu s'adapter à n'importe quoi. Le budget était minuscule. J'ai donc utilisé un tas de pylônes téléphoniques. J'ai incliné la forme. Ces formes et les toits inclinés ont commencé à me fasciner. Je crois, à la vérité, que cela provient de ma fascination pour Frank Lloyd Wright. La façon dont il a joué avec les structures de toit a été une part très importante de son architecture.

Diamonstein Votre intention était-elle de construire un bâtiment ou de créer ce que vous avez appelé un élément sculptural minimal ?

Gehry Je déteste utiliser le mot sculpture. Je l'ai utilisé dans le passé mais je ne crois pas que ce soit vraiment le mot juste. Je ne suis pas à l'aise en l'utilisant.

Diamonstein Que préféreriez-vous ?

Gehry Simplement un élément architectural quelconque. C'est un bâtiment.

Diamonstein C'était un bâtiment comme personne n'en avait jamais vu.

Gehry Lorsque je l'ai incliné, les reflets du ciel et du métal ont fait que le bâtiment disparaissait parfois. Par la suite, les proportions de la grange de San Juan Capistrano sont revenues dans une petite maison que j'ai dessinée pour Wagner. Elle ne sera pas construite, je le crains. C'est d'une esthétique et d'un dessin semblables. Ça revient tout le temps.

Diamonstein Certains architectes ont profité de leurs premières années d'apprentissage pour faire des dessins pour la scène, l'ameublement et des travaux graphiques. Après votre arrivée de Toronto où vous êtes né, vous avez travaillé comme camionneur pour financer vos études à l'école d'architecture. Est-ce qu'on a trop exagéré cet aspect-là, votre liaison avec les Californiens de la bande Jack Kerouac ? Votre vraie personnalité est-elle là ? Est-ce que cela persiste dans votre travail, ou plutôt n'est-ce qu'une référence poétique à quelques-uns des matériaux grossiers que vous employez ?

Gehry Je ne sais pas comment répondre à cette question. Je travaille actuellement au Los Angeles County Museum pour une exposition de peintures et de structures constructivistes appartenant à des collectionneurs américains. Et j'ai pris conscience que si ce travail m'est si proche, c'est peut-être parce que mon hérédité polono-russe y réapparaît. On m'y retrouve peut-être plus que dans le camionneur. C'est peut-être dans les chromosomes.

Diamonstein L'ADN?

Gehry Oui.

Diamonstein Vous décrivez la construction comme un voyage dans l'inachevé. Qu'est-ce que cela veut dire?

Gehry Eh bien, c'est récent. Je découvre toujours que je commence à faire des choses avec la seule idée de faire du bon travail. Je n'ai aucune notion de la direction que je vais prendre. C'est seulement une fois le fait accompli que je trouve les mots pour le décrire. Je suppose que j'ai toujours été intéressé par l'inachevé — ou cette qualité qu'on retrouve dans des peintures de Jackson Pollock par exemple, de de Kooning ou de Cézanne dans lesquelles il semble que la peinture vient d'être jetée sur la toile. L'architecture très finie, très jolie et parfaite dans chacun de ses détails ne m'a pas semblé posséder cette qualité-là. J'ai voulu l'essayer dans un bâtiment. La manière la plus évidente de procéder consistait à travailler avec des chevrons de bois bruts. Nous préférons tous les bâtiments en construction à ceux qui sont terminés. Je pense que la plupart d'entre vous m'approuveront. La structure est toujours beaucoup plus poétique que la chose terminée, c'est pourquoi j'ai commencé à travailler avec les chevrons exposés et que je les ai laissés tels quels — enchâssés dans du verre et enchâssés dans ma maison. C'était une idée comme ça.

Diamonstein Au fur et à mesure que nous évoquons la genèse et l'évolution de votre travail, il apparaît que vous ne tendez certainement pas vers une architecture élégante et hermétique.

Gehry Mais j'aime le marbre, vous savez. Ne vous y trompez pas.

Diamonstein Nous allons bientôt parler de vos projets très sérieux — ces projets de soixante millions de dollars. Par bonheur, vous en avez un qui est en train pour le moment. Mais auparavant, je veux mettre en évidence le contraste entre l'architecture élégante et hermétique que nous associons en général à la côte Est ou à l'Europe et cette sorte de qualité supersonique de la Californie et le parfum oriental de la côte Ouest que reflète votre travail. Est-ce que ce contraste est, en partie, en conformité avec les différences régionales de goût?

Gehry Ça se peut. Je suppose qu'il y a du régionalisme dans mon travail. Mais je ne sais comment le caractériser. Je suppose que si j'essayais de faire ma propre maison à New York, j'aurais de nombreux problèmes.

Diamonstein Vous avez eu quelques problèmes là-bas également. Est-ce que la côte Est est plus cultivée et la côte Ouest plus expérimentale, tandis que le Middle Ouest, c'est un cliché, est davantage traditionnel?

Gehry J'ai toujours pensé que la côte Est était plus ouverte. Je veux dire qu'il y a plus d'idées qui flottent dans l'air, plus d'idées débattues. A Los Angeles, je ne vois personne. On ne se rencontre pas. Il n'y a pas de ces cercles d'architectes très étroits où l'on se voit et se parle quotidiennement.

Diamonstein Est-ce que cela a de l'importance dans le travail de l'architecte? Pensez-vous avoir souffert de ne pas être exposé à ce genre d'assemblée critique?

Gehry Eh bien, à Los Angeles, j'ai trouvé des artistes avec lesquels j'ai eu des rapports mondains. C'était une sorte de système de support. Tout le monde ne vous égratigne pas tout le temps, et donc, on n'est pas tout le temps obligé de se rebiffer comme ici.

Diamonstein Est-ce une des raisons pour lesquelles vous passez de plus en plus de temps ici?

Gehry Oui, j'aime être ici.

Diamonstein Nous en sommes heureux. Vous avez dit que vous n'aimiez pas cette architecture où chaque cendrier a une place déterminée, chaque chaise de Mies, péremptoirement...

Gehry Je n'ai pas dit que je ne l'aimais pas. C'est seulement que c'est très différent de ce que, moi, je pense vouloir faire. Je n'ai pas l'intention de dire que je ne l'aime pas. J'aime, en effet, beaucoup une partie de ces travaux, lorsqu'ils sont bien faits. Il y a beaucoup de gens qui le font et le font bien. J'ai eu l'impression qu'il y manquait une certaine spontanéité qui valait peut-être la peine d'être explorée, et voilà ce que j'ai essayé de faire. En d'autres mots, personne d'autre ne le faisait, et cela ressemblait à quelque chose qui pourrait m'intéresser. Je présume que mon approche de l'architecture est plutôt d'ordre scientifique — il va y avoir des trouées et celles-ci vont apporter des données nouvelles. Cela ajoute de l'information dans le chaudron — et pas nécessairement un rabâchage d'idées anciennes.

Diamonstein Votre croyance dans la flexibilité fait partie de cette poussée en avant vers les limites. Pensez-vous qu'on devrait pouvoir improviser partout?

Gehry Eh bien, j'ai trouvé que l'idée de construire, en ayant tout prévu d'avance, était difficile à poursuivre avec le client. Je suis assez voyeur pour aimer voir comment la personne réagit à ce que je fais, c'est-à-dire quelle est sa réponse, même si ce sont des hauts cris.

Diamonstein Est-ce que cela arrive?

Gehry Parfois. Toute mon évolution architecturale s'est poursuivie dans le domaine de l'architecture commerciale — des centres commerciaux, des immeubles de rapport. Ça n'a pas été du travail institutionnel à gros budget. Mon travail scénographique a été consacré à du théâtre de plein air.

Diamonstein Quel contraste avec ce dont nous venons de parler! De toute évidence, voilà des structures qui ne peuvent pas évoluer en fonction du besoin de l'utilisateur.

Gehry Au contraire, en ce sens qu'elles créent une coquille. Ensuite, l'utilisateur arrive et, d'une manière ou d'une autre, amène ses affaires dans la coquille. La maison que j'ai faite pour Ron Davis a suivi cette idée. J'ai construit le plus belle coquille que je pouvais et puis, je lui ai laissé amener ses affaires et convertir la maison à ses besoins. En théorie, dans l'idéal, cela constitue une sorte de confrontation entre l'esthétique et les valeurs du client et les miennes. C'est par idéalisme que je pense qu'il y a une valeur dans cette interaction-là.

Diamonstein Vous faites référence à la maison que vous avez réalisée à Malibu pour le peintre Ron Davis. Dans le travail de Davis, on trouve certaines idées esthétiques que vous avez prolongées dans l'architecture, ce qui, à son tour, a fait progresser Davis dans son travail.

Gehry S'il se trouvait dans le public, il vous tirerait dessus.

Diamonstein Eh bien, et vous, que répondriez-vous? Peut-être devriez-vous parler des rapports entre vous, l'artiste, la maison et le travail?

Gehry J'ai effectivement appris beaucoup à son contact, je l'admets, et j'y attache une grande importance. Lui aussi, je croyais. Mais je pense que ce n'est pas aussi clair.

Diamonstein Que pourriez-vous dire de la collaboration entre artistes et architectes? Est-ce que ce peut être une alliance féconde, est-elle possible?

Gehry Eh bien, rien qu'en disant cela, vous mettez en quelque sorte l'architecture en dehors de l'art. Je pense que, dans les collaborations que j'ai eues, nos buts ont été exactement les mêmes — créer un bel objet et transcender les questions de programme et de fonction. Celles-ci ont tendance à créer de la fausse sécurité — le bâtiment fonctionne pendant une certaine période de temps parce qu'il résout un problème particulier. Dans la maison de Ron Davis ou dans le travail que je fais actuellement, si l'on pense le bâtiment en tant que coquille et objet dans lequel quelqu'un d'autre peut entrer, les intentions ne diffèrent pas de celles qui interviennent dans une création de Richard Serra... Je veux dire qu'il y a une intention de même qualité. Donc je pense que c'est comme si on collaborait avec n'importe qui.

Diamonstein N'est-ce pas différent de collaborer avec un client ou de collaborer avec un autre architecte, un décorateur ou un ingénieur?

Gehry Avec un ingénieur, c'est différent, oui. Mais je pense qu'il y a un échange d'idées intéressant. Ce qui est difficile, c'est de conserver l'identité de chacun au cours de l'opération.

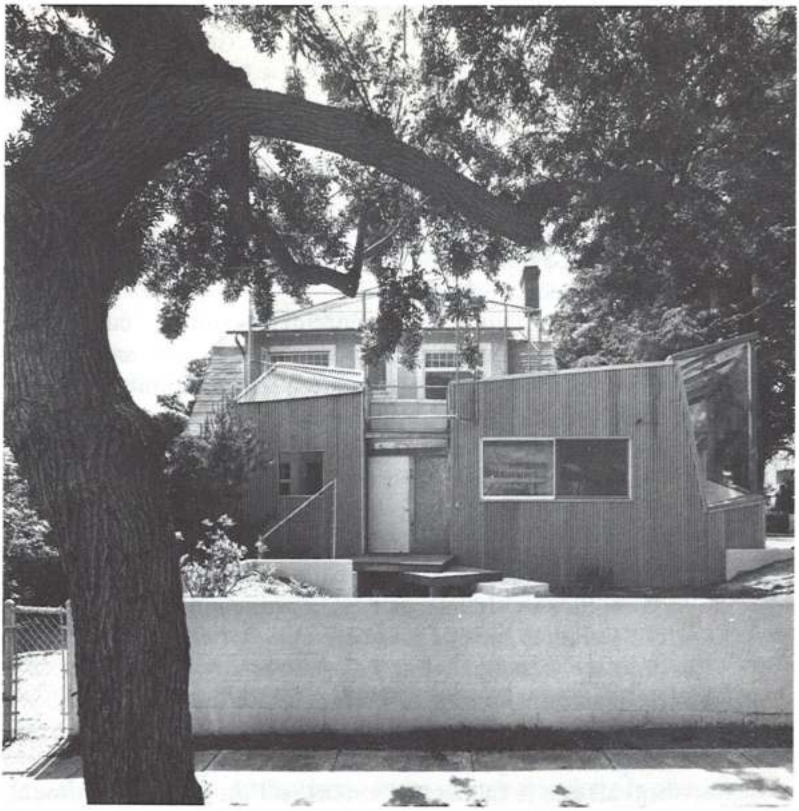
Diamonstein En effet.

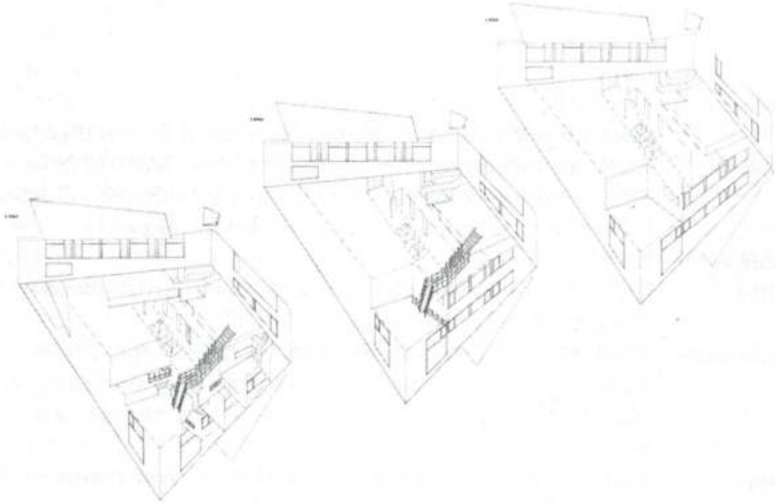
Gehry Eh bien, j'ai travaillé avec Bob Irwin pour les meubles en carton et nous nous parlons toujours.

Diamonstein L'intérieur de la maison Ron Davis est un espace intérieur flexible et mobile. Est-il vrai que cette maison a été reconstruite plusieurs fois à l'intérieur — qu'elle a évolué? Je présume que cela est proche de votre intention originelle.

Gehry Elle n'a pas été reconstruite. Elle a été construite en deux ou trois étapes. J'ai construit la coquille. Ensuite, il est venu y habiter avec un certain niveau de besoins. Et puis ceux-ci ont changé. Nous avons donc été obligé d'aménager des pièces dans la coquille. Nous

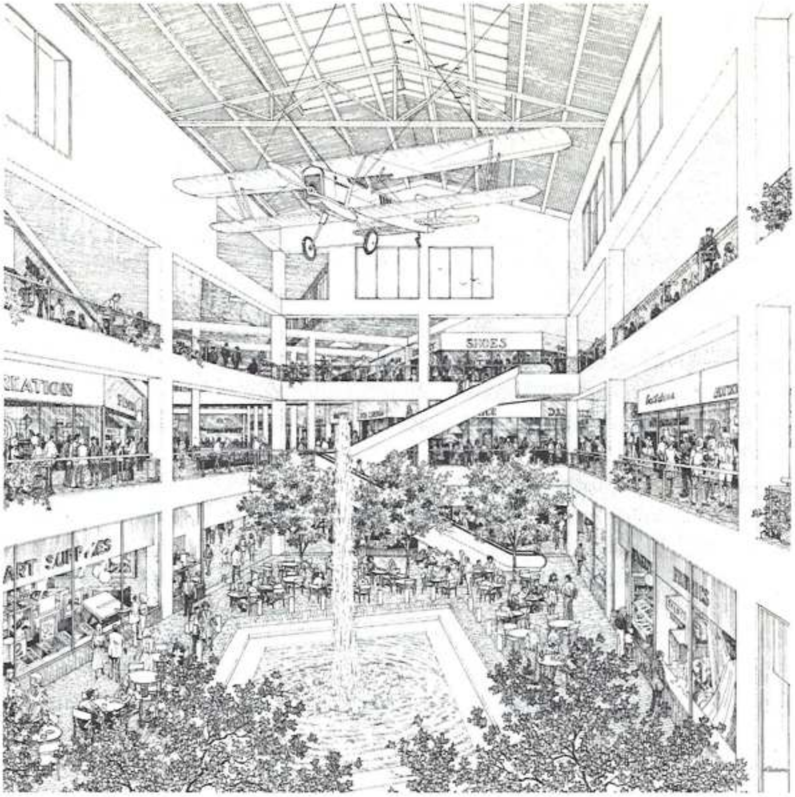
Maison particulière de Frank O. Gehry, extérieur, Santa Monica, Calif. Crédit photographique: Timothy Hursely/B. Korab, Ltd.

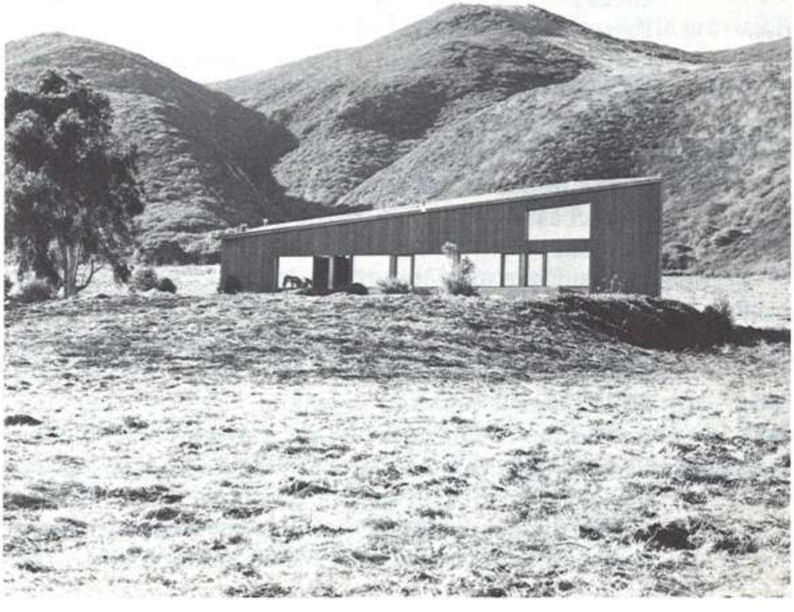




Maison-atelier de Ron Davis, Malibu, Calif., dessin axonométrique.

Centre commercial, cour intérieure, Santa Monica Place, Santa Monica, Calif. Dessin de John Reinwald.





Maison-atelier de Ron Davis, extérieur, Malibu, Calif. Crédit photographique : Tim Street-Porter.

voulions que tous les machins qui y entreraient soient d'une esthétique différente de celle de la coquille pour qu'il puisse y avoir une sorte de confrontation entre ces deux idées. Ce qui est arrivé, c'est que Ron m'a demandé de faire les intérieurs. Je pensais qu'il allait les faire lui-même, mais il manquait d'assurance. Il m'a demandé de faire les intérieurs, donc maintenant l'intérieur apparaît comme s'il poursuivait les idées de l'extérieur. C'est très difficile de changer sa propre esthétique — je veux dire constamment. Je ne sais pas comment le faire. C'est un problème qui m'échappe.

Diamonstein Est-ce que vous souhaitez changer?

Gehry Oui. A l'intérieur du projet, je le souhaite. Beaucoup.

Diamonstein La maison est un trapézoïde qui, en quelque sorte, répond aux collines allongées et irrégulières qui entourent Malibu. Le trapézoïde devait-il rappeler les collines ou sont-ce d'autres influences qui sont à l'origine de cette forme?

Gehry Eh bien, le trapézoïde provient de sa peinture. Le toit incliné provient de ma préoccupation pour le toit incliné. L'idée d'une perspective obligée vient de Palladio. J'ai été inquiet à propos de ce projet parce que j'ai pensé que l'importance de l'angle, l'ouverture des angles, pourrait être trop grande, et que cela deviendrait bizarre et que l'on se sentirait mal à l'aise à l'intérieur, etc. En fait, ça s'est avéré très reposant. Ce bâtiment a déclenché pour moi un tas d'autres possibilités et j'y ai passé beaucoup de temps, assis et l'observant pendant des jours et des soirées, le regardant tout simplement et observant les reflets. Ça m'a aidé pour ma propre maison.

Diamonstein Quelles ont été quelques-unes des possibilités qui ont été déclenchées?

Gehry Puisque rien n'était parallèle, on ne pouvait rien prévoir — une fois fait, tout devint évident et j'aurais dû le savoir — on ne pouvait pas prévoir où tomberaient les ombres, la lumière du soleil et les reflets. Si l'on a une boîte rectangulaire et si les fenêtres sont rectangulaires et que tout est droit, on sent à peu près d'où viennent les choses. Mais s'ils ne le sont pas, alors on a une perception toute différente et celle-ci est devenue une partie intéressante de mon travail. Je l'utilise dans mon vocabulaire pour mon travail actuel. Je joue avec les reflets d'une manière prévisible.

Diamonstein Quand j'ai mentionné la grange de San Juan Capistrano, je l'ai appelée une sorte de sculpture minimale et vous avez semblé vous rebiffer contre l'emploi de ce mot. Mais c'est un mot que vous avez utilisé dans le passé.

Gehry Je sais. Je ne sais pas quel autre employer. Je l'ai mal employé.

Diamonstein Et vous l'avez employé fréquemment. Vous avez dit que vous étiez un sculpteur frustré, que vous travailliez avec des pâtes à modeler, des maquettes à l'échelle et que vous coupiez dedans comme un sculpteur le fait avec de l'argile. Est-ce que cela est toujours le cas, de quelque façon que nous l'appelions?

Gehry Je ne sais pas comment le décrire autrement. Mais c'est en effet comme cela que je travaille. C'est vrai.

Diamonstein Est-ce que vous vous considérez comme un sculpteur frustré ?

Gehry Je ne suis pas frustré.

Diamonstein Comment définissez-vous la différence entre les manières de travailler d'un architecte et d'un artiste ?

Gehry Le processus dans l'architecture, c'est de travailler à travers un ensemble d'idées, un ensemble de dessins achevés et de les livrer au terrain pour la construction. Tout doit être sur ce dessin, sinon on vous assomme avec les suppléments. Le processus oblige donc à une sorte de précision. Je comprends parfaitement pourquoi l'architecture tend à être si précise et achevée, parce que l'idée de construire dans l'inachevé s'oppose violemment au système de la construction, à moins qu'on y aille soi-même et qu'on mette la main à la pâte. J'ai essayé de convaincre les étudiants d'agir ainsi au lieu d'aller travailler dans un grand bureau et de devenir cynique dans l'espace de deux ans. Ce serait beaucoup mieux, je pense, d'aller sur le terrain et de mettre la main à la pâte. C'est une attitude plus positive et plus optimiste vis-à-vis du travail. Lorsque les artistes et les sculpteurs que je connais travaillent, il y a un niveau ludique, on essaie des choses; on expérimente; c'est, en quelque sorte, naïf et infantile; ils sont comme des gosses dans un jardin d'enfants. Les scientifiques travaillent aussi de cette manière. Par exemple, des chercheurs en génétique que j'ai connus à cause d'une fondation génétique pour laquelle je travaille, semblent procéder de manière semblable. C'est un peu comme si on lançait des amorces pour des idées, au lieu de prédire ce qu'on va faire.

Diamonstein Vous avez dit que vous recherchez maintenant une qualité prévisible dans certains aspects de votre travail.

Gehry J'ai effectivement dit cela. C'est une contradiction. Ce que je disais à propos des reflets, c'est qu'aujourd'hui j'ai conscience d'avoir modifié mon attitude à leur sujet. Pour que je puisse en faire mon affaire. Mais il y a toujours infiniment plus que ce à quoi on s'attend. Je suis toujours étonné.

Diamonstein Vous avez mentionné tout à l'heure que vous passiez beaucoup de temps à discuter avec les peintres et les sculpteurs en Californie — peut-être dans un cadre mondain, mais que, néanmoins, vous y puisiez des idées. Je présume que vous vouliez dire des idées plus larges et non pas des idées pour des projets spécifiques.

Gehry Non, nous parlions rarement de notre travail. C'est très drôle. C'était vraiment quatre-vingt-quinze pour cent de mondanités. Mais c'était comme un système de soutien. Des gens dont je respectais le travail venaient voir mes bâtiments.

Diamonstein Quels sont les artistes qui vous intéressent ? Quel est celui qui a eu la plus grande influence sur vous ?

Gehry De là-bas ?

Diamonstein De n'importe où.

Gehry Ed Moses a été une personne très importante pour mon travail, pour l'unique raison, je suppose, que nous avons passé beaucoup de temps ensemble. Il a une attitude envers son travail qui me plaît. Il est un modèle que je peux suivre.

Diamonstein Il y a, en Californie, de nombreux artistes avec lesquels vous êtes étroitement associé. A un certain moment, vous avez été sur le point de collaborer avec quelques-uns d'entre eux pour la construction d'une maison. Pour une raison ou une autre, cela ne s'est pas réalisé. Est-ce qu'il y avait des barrières, des obstacles à la collaboration de l'architecte et des artistes, sinon en général, spécifiquement pour ce projet? Est-ce que cela ne vous gêne pas d'en parler?

Gehry Je ne me souviens pas du projet. Oh, grand Dieu! Heureusement que je l'ai oublié... Ce gars est venu me voir et m'a parlé au sujet de la construction d'une maison et, ensuite, il est allé voir un de mes meilleurs amis, comme on dit, qui lui a proposé de faire la maison.

Diamonstein Je pensais que, dans ce projet, les artistes avaient décidé de se passer entièrement d'architecte.

Gehry Ils le poursuivent et je pense même que cela se construira. Il s'agissait d'amitié, donc j'ai dit: écoutez, si vous voulez rester amis avec moi, je veux faire quelque chose dans la maison. Il a dit alors, O.K., tu feras l'escalier. Mais à mesure qu'on entrait dans le vif du sujet, il devint de plus en plus clair qu'il y avait deux poids et deux mesures pour moi en tant qu'architecte.

Diamonstein Qu'est-ce qui se passe lorsque les rôles sont inversés? Est-ce que vous avez une autre façon de jauger les artistes?

Gehry Je n'ai jamais essayé de faire appel à un artiste. Je considère presque comme une insulte de demander à un artiste de faire quelque chose devant un bâtiment. Donc, je ne le fais jamais.

Diamonstein Mais vous êtes actuellement engagé dans une collaboration. Est-ce que ça marche?

Gehry Jusqu'ici.

Diamonstein Est-ce que vous voulez bien nous en parler?

Gehry Eh bien, c'est un projet de la Ligue architecturale où des équipes comprenant dix artistes et dix architectes travaillent ensemble sur un projet exécutable. Je travaille avec Richard Serra sur un projet de construction de pont. C'est une sorte de rêve, mais Serra a réalisé un film spectaculaire au sujet d'un pont. Il m'a demandé de travailler avec lui sur ce projet, mais pas en tant que technicien consultant. Ensuite, cette commande de la Ligue architecturale d'un projet en collaboration est arrivée et nous remplissions les conditions. Nous ne savons pas exactement où cela va mener. Notre idée est de travailler sur ce que veut dire un pont — et un pont, c'est un monde. Un pont, c'est la parole à chaque bout et, entre eux, un espace de silence. D'une philosophie très orientale. C'est absolument renversant ce que représente un pont. Nous avons l'espoir d'éventuellement trouver un site spécifique et de dessiner un pont spécifique pour celui-ci.

Diamonstein Est-ce que vous avez trouvé un site?

Gehry Non.

Diamonstein Une des œuvres d'art que vous ayez réussi à créer cependant, c'est votre propre maison. On l'a définie comme de l'anonymat de banlieue. La structure d'origine était une maison d'un étage, en voliges, avec un toit en croupe. Vous avez commencé par l'entourer d'un mur en tôle ondulée, haut d'un niveau et demi, mais derrière ce mur, la structure d'origine dépasse la structure nouvelle. Est-ce que vous pouvez nous dire quelles furent vos intentions dans cette maison?

Gehry C'est à cause de ma femme. Elle a trouvé cette aimable maison — et j'aime ma femme — cette petite maison charmante qui contenait des antiquités. Une gentille petite chose. Nous avions beaucoup de problèmes pour trouver une maison. Nous l'avons achetée à Santa Monica, au plus haut de la hausse des prix dans l'immobilier. Nous avons payé le prix fort.

Diamonstein J'ai lu: cent soixante mille dollars.

Gehry Cent soixante mille.

Diamonstein C'est beaucoup d'argent.

Gehry Un an auparavant, ça n'en valait que quarante. Parlons de décisions folles. Je le fais toujours. On aurait très bien pu vivre dans cette maison. Il y avait assez de place et tout.

Diamonstein Une maison rose avec des bardeaux verts?

Gehry C'était tout recouvert de bardeaux roses en amiante, fixés sur des voliges. Il y en avait plusieurs couches. C'était déjà par couches, ce qui est un mot lourd de signification aujourd'hui.

Diamonstein Ça fait partie de l'attrait qu'elle a eue sur vous?

Gehry Comme vous voudrez. En tout cas, j'ai décidé de commencer à dialoguer avec la vieille maison, ce qui n'est pas différent de ce que je disais à propos de la maison Ron Davis, où il fallait que les intérieurs dialoguent avec les extérieurs. Ici, c'était facile parce que la vieille maison avait déjà une esthétique différente et que je pouvais en jouer. Mais je voulais explorer le rapport entre les deux. L'idée, qui m'a d'abord fasciné, a été de faire en sorte que la vieille maison apparaisse, vue de l'extérieur, comme totalement intacte et qu'on puisse regarder à travers la nouvelle maison et voir la vieille comme si celle-ci se trouvait maintenant revêtue d'une nouvelle peau. La nouvelle peau et les fenêtres de la nouvelle maison devaient être d'une esthétique entièrement différente de celle des fenêtres de la vieille maison. Il y aurait donc, en quelque sorte, une tension constante entre elles. Je voulais donner à chaque fenêtre une esthétique différente, ce à quoi je ne suis pas parvenu à cette époque.

Diamonstein La vieille maison était donc le noyau et la nouvelle, l'enveloppe. Bien sûr, vous avez utilisé beaucoup de matériaux qui sont familiers dans votre vocabulaire, tôle, contreplaqué, verre et treillis — tous très bon marché. D'une part, la maison paraît inachevée et brute...

Gehry Je ne suis pas sûr qu'elle soit achevée.

Diamonstein Vous n'êtes pas sûr?

Gehry Non.

Diamonstein Est-ce qu'on est jamais sûr?

Gehry C'est ambigu. Je me suis, l'autre jour, demandé quel effet elle produisait sur ma famille. J'ai remarqué que ma femme laisse traîner des objets et des papiers sur les tables. Il y a donc une sorte de chaos dans l'organisation de notre mode de vie dans la maison. Je commence à penser que cela a un rapport avec le fait qu'elle ne sait si je l'ai terminée ou non.

Diamonstein Peut-être avez-vous donné le ton aux occupants. Quand on a photographié la maison, contrairement à ce qui se passe pour la plupart des photographies destinées aux revues de l'habitat, où l'on voit trois lys parfaits ici, deux livres là — vous aviez de la poudre à récurer sur l'évier de la cuisine et vous aviez laissé quelques-unes des armoires ouvertes. Pour lors, c'était bien un environnement vécu. Il paraissait évident que la photo avait été délibérément composée en vue de refléter un environnement dans lequel de vrais gens vivent réellement.

Gehry En fait, ce n'était pas une photo composée.

Diamonstein C'était une prise de vue sur votre manière de vivre?

Gehry Eh bien, oui. Ce qui arrive, c'est qu'il y a beaucoup de photographes qui viennent chez moi. Chacun d'entre eux a une idée différente de ce à quoi l'endroit devrait ressembler. Ils se mettent donc à déplacer les meubles. Si j'arrive à temps, je commence par remettre tout à sa place.

Diamonstein C'est contraire à ce que vous vouliez à l'origine, à savoir une pièce flexible, mais ici, l utilisateur, c'est vous et pas eux.

Gehry C'est juste.

Diamonstein Ça devrait donc répondre à vos propres besoins.

Gehry J'aime la sensation confortable de pouvoir déplacer mes affaires.

Diamonstein Qu'avez-vous pensé de la réaction de certains de vos voisins qui se sont sentis beaucoup moins confortables, et qui furent quelque peu surpris et parfois même fâchés de ce que vous avez fait à une maison qui était le fleuron de leur quartier.

Gehry Je me suis écœuré. Il n'y en a eu que quelques-uns — il y a eu un architecte habitant plus loin dans la rue dans sa maison en imitation pierres, qui a essayé de convaincre le département de l'urbanisme de me mettre en prison.

Diamonstein Ils ne voulaient pas vous donner le certificat de conformité.

Gehry Il y avait une femme avocate qui possède dans la rue une charmante petite maison moderne avec colonnes et fronton. Elle est très avant-garde.

Diamonstein A part qu'il y a trente ans qu'elle l'a faite construire.

Gehry Oui. Et elle m'a dit qu'elle tenterait tout pour me faire un procès.

Tout d'abord, je me suis mis dans une colère bleue, j'avais le sentiment d'être mal compris et qu'on m'insultais, etc. Mais cette avocate de la rue m'a arrêté tout net. Elle m'a dit: « Je n'aime pas votre maison et j'ai essayé tous les moyens possible de vous faire un procès, mais je ne puis rien faire maintenant. Vous êtes absolument dans la légalité ». Et puis elle m'a dit: « Arrêtez de crier ». Je l'avais appelée de tous les noms. Et elle dit: « Arrêtez maintenant. Je vais être votre voisine. Expliquez-moi ce que vous essayez de faire. C'est tout ce que je veux savoir ». Et ça m'a arrêté net. J'ai réalisé que je leur devais bien cela. Je l'ai donc fait. Quand on me le demande, j'explique, je les fait entrer, je leur montre des photos, je leur indique ce que je pensais faire et pourquoi. Cela a fait fondre une partie de la colère et du malentendu. Je me suis senti plus à l'aise. Car c'est un enfantillage de ma part que de refuser d'expliquer que je ne veux pas tout casser, et je trouve que c'est formidable.

Diamonstein Est-ce que vous avez expliqué vos intentions à votre famille, quand vous avez placé la salle à manger sur l'entrée du garage?

Gehry C'est toujours comme si j'essayais d'être drôle. En fait, j'aime cette idée parce que ça veut dire qu'on pense que je ne me prends pas tellement au sérieux. Mais je prends tout ce que je fais très au sérieux.

Diamonstein Je suppose que la manière de situer la salle à manger rentre encore une fois dans cette question de l'opposition intérieur/extérieur — l'ancienne entrée du garage est occupée aujourd'hui par la salle à manger qui relie la première structure à son enveloppe. Mais parlons de vos travaux plus « sérieux », parce que pendant que nous parlons de ces petits projets expérimentaux...

Gehry Pourquoi dites-vous « plus sérieux » ? Je suppose que j'invite à ce genre de réaction.

Diamonstein En réalité, c'est à cause de cette appellation que vous avez utilisée aujourd'hui et dans une conversation antérieure. Souhaitez-vous changer cette appellation?

Gehry A vrai dire, tout se tient. Tout simplement, le travail commercial, de plus grande envergure, demande, par nature, plus de compromis. Quand on fait un centre commercial, on est obligé de mettre un grand magasin à chaque extrémité. Il y a des règles du jeu auxquelles il n'est pas permis de se soustraire. Si, comme c'est mon cas, on accepte ces projets-là.

Diamonstein Vous avez dit dans le passé que plus l'ouvrage est important, plus on est obligé de faire des compromis. Et c'est pourquoi vous ressentez le besoin de faire ces projets plus petits et que vous y prenez plaisir.

Gehry C'est juste.

Diamonstein Mais, dans votre pratique, vous avez toujours trouvé l'équilibre entre la netteté et l'expérimentation, entre les commandes de grande et de petite envergure. En fait, vous êtes sur le point de réaliser maintenant l'ouvrage le plus important qui vous ait été commandé jusqu'ici. C'est le projet de soixante millions de dollars dont j'ai parlé tout à l'heure. Est-ce que vous pouvez le décrire brièvement ?

Gehry Le programme est celui d'un centre commercial de banlieue typique, sauf qu'il est situé en ville et que, donc, les parcs de stationnement sont en étages couverts. Ce n'est qu'une petite chose bien compacte de quatre hectares avec deux grandes surfaces, trois niveaux de magasins et deux mille voitures, le tout jeté pêle-mêle. Ce qui m'a intéressé, c'était de changer l'échelle de ces intérieurs amorphes des centres commerciaux, où l'on va d'une cour à un passage étroit, à une cour, à un passage étroit. J'ai voulu essayer de faire des propositions architecturales diversifiées sur toute la longueur. C'est difficile à faire, mais j'ai pu arriver à ce que le corridor central soit un bâtiment en soi. L'extérieur présente de petits parcs qu'on pourrait appeler « en poche de gilet ». Les entrées se trouvent en retrait et chacune a un caractère différent ou essaye de l'avoir. Une des choses sur lesquelles le client et moi sommes tombés d'accord dans ce projet, c'est que dans un site de banlieue ça aurait eu un sens de faire de l'architecture homogène. Bien que je ne sois pas certain que, même là, on ne pourrait pas le faire autrement. Mais en centre ville, là où il y a un mélange de bâtiments anciens et nouveaux, j'ai voulu conserver le centre commercial dans la texture, dans le langage du centre ville existant. Une série de structures discontinues.

Diamonstein Quels matériaux avez-vous employé ?

Gehry Du treillis. Un garage long de quatre-vingt-dix mètres et haut de cinq étages et couvert d'un rideau de treillis, accroché sur le devant comme un rideau. Le reste, c'est du stuc et un des garages est recouvert de tôle — pas ondulée — de la tôle en feuille.

Diamonstein Vous avez parlé plusieurs fois des meubles en carton que vous avez dessinés au début des années soixante. Ceci présente un intérêt particulier parce que, pendant très longtemps, vous vous êtes attaché à l'abordable tant au point de vue économique que du point de vue esthétique. Ces meubles confortent l'idée de l'utilisation de matériaux bon marché. Je considère comme tout à fait splendide cette lignée en carton lamellé et je me demande si cela a jamais atteint une vaste audience. Je l'ai vue longtemps avant de vous rencontrer. En un seul endroit seulement et il y a longtemps. Qu'en est-il advenu ?

Gehry Eh bien, l'idée existe toujours. Le grand magasin Bloomingdale les a présentés et en a bien vendu au détail.

Diamonstein Ça résiste combien de temps ?

Gehry Ça a très bien tenu : dix ans, quinze ans. J'ai commencé aux environs de '58, '59 et il en existe toujours. Il y en a un dans le sous-sol du Musée d'Art Moderne. J'espère que tout le monde va se précipiter et demandera à le voir. Ils détestent qu'on vienne le leur demander. Ça a commencé à mener sa propre vie et cette vie-là m'aurait éloigné de l'architecture. C'est aussi simple que ça. Si j'étais parvenu à un arrangement avec des droits d'auteur, ça aurait marché. Mais les gens qui voulaient le financer n'ont pas voulu; ils voulaient, s'ils financaient la production, que je sois directement impliqué dans l'affaire. Quand, arrivé chez Bloomingdale, j'ai vu tous ces gens l'acheter et m'aborder de toutes parts, j'ai été effrayé. Je n'arrivais pas à me vendre.

Diamonstein Vous ne le ressentez pas de la même manière quand les gens utilisent, soit votre centre commercial, soit votre bâtiment.

Gehry Non. Parce que je ne suis pas obligé de continuer à être impliqué. Si j'en juge d'après la manière dont on voulait investir, je pense que ces meubles auraient pu devenir une assez grosse affaire, au moins pendant une courte période. Cela pourrait sans doute encore être fait. Je suis étonné que personne d'autre ne s'en soit servi. Je conserve le brevet.

Diamonstein Que ce soit dans l'ameublement ou dans la construction, considérez-vous que votre travail fait partie d'une tendance stylistique plus large ?

Gehry Eh bien, je pense que nécessité oblige. Nous serons probablement obligé de construire de moins en moins cher — moi à tout le moins, vu les clients que j'ai.

Diamonstein Est-ce que votre travail a été imité par d'autres architectes ?

Gehry J'espère que non. Je n'ai pas vu d'imitations. Oh, vous savez, d'autres utilisent la tôle ondulée. D'autres utilisent le treillis. Mais je n'ai inventé ni le treillis ni la tôle ondulée. Je n'essaye pas de fonder une école d'architecture. J'essaye de répondre aux besoins d'un moment particulier, parce que je ne pense pas qu'on puisse y échapper. Je ne crois pas qu'on puisse sauter hors de son temps. Peut être y a-t-il quelque pertinence, vu la situation économique présente, à ce qu'on comprenne que les choses ne doivent pas être si parfaitement finies et, qu'au point de vue de la viabilité, il y a une valeur à ce qu'on permette aux gens d'enfoncer des clous dans un mur, par exemple. Tout peut survivre et être fort sans avoir besoin de tout cet ameublement parfaitement organisé.

Diamonstein Est-ce que c'est cela que vous voulez dire quand vous vous référez à l'architecture invisible ?

Gehry Oh ! Mon Dieu, il fallait bien me poser celle-là ! J'avais la drôle de notion qu'on pourrait faire de l'architecture qu'on ne reconnaîtrait pas comme telle avant de s'y être frotté. J'en ai été dupe longtemps. Il est évident que je n'ai pas pu le faire. J'adorerais faire cela. Il est probable que Venturi s'approche plus que quiconque de cette proposition.

Diamonstein Et comment comparez-vous votre esthétique et votre manière d'utiliser des matériaux familiers, banaux, à sa manière à lui ?

Gehry Je pense que c'est tout à fait différent. Il est engagé dans une sorte de romance, dans une polémique verbale. Je ne sais pas, mais ça ne rentre pas dans le même sillon. Ce qui m'intéresse au fond, c'est le travail en pleine pâte et non de raconter des histoires...

MICHAEL GRAVES

Michael Graves
Né à Indianapolis, Ind., 1934
B.S. University of Cincinnati, 1958
M. Arch. Harvard University, 1959

Diamonstein Michael Graves est un des enseignants en architecture les plus influents du pays. Professeur d'architecture à Princeton depuis maintenant dix-huit ans, Monsieur Graves a contribué à faire reconnaître Princeton comme une école forte et sûre de soi, préoccupée essentiellement d'esthétique. Ses travaux de dessinateur destinés à des résidences, des services médicaux, des centres culturels et de la planification urbaine ont obtenu neuf prix de dessin de *Progressive Architecture* et de l'Institut national des architectes américains (American Institute of Architects). Il est, d'autre part, bien connu pour ses muraux, pour ses bâtiments et ses dessins architecturaux qui lui ont valu les plus grands succès.

Michael Graves, on a insinué que vous aviez rejeté l'idée d'instrument social qu'on attache à l'architecture moderne. Votre point de vue, paraît-il, est que l'architecture communique avec des individus et non avec des classes. L'architecte est donc plus qu'un technicien qui résout des problèmes fonctionnels; il est aussi un arbitre du goût. Comme le peintre moderne, on le somme de dire quelque chose de neuf et de proposer une philosophie. Que devons-nous savoir pour comprendre votre travail?

Graves En disant que mon intérêt pour l'individu prime celui envers les classes sociales ou la société, vous débutez avec une prémisse qui ne me semble pas vraie. Je présume que l'architecture ne réussit en tant qu'architecture que lorsqu'elle prend les deux en compte. Il me semble étrange que quelqu'un puisse penser qu'en s'occupant de l'un, l'autre serait exclu. Certes l'architecture doit être lue aussi bien par la collectivité que par l'individu. Vous avez posé une question au sujet de la qualité d'arbitre du goût qui pèserait sur l'architecte. Je viens de lire la critique de ma monographie publiée par Bob Gutman et manifestement, c'est une notion qui est dans l'air. Mais je ne pense pas que l'architecte soit effectivement un arbitre du goût. Je pense que ce n'est pas une personne unique qui puisse établir des normes, ce sont plutôt des rencontres comme celle que nous avons en ce moment qui ont le pouvoir de définir des niveaux de goût et de compréhension. Par exemple, il doit y avoir des gens qui ne participent pas à ces rencontres et qui font certainement du travail intéressant, peut-être plus intéressant que celui de quelques-unes des personnes plus connues avec lesquelles vous discuterez au cours de cette série d'entretiens. Mais parce que vous aurez conversé avec certains, ou parce que d'autres écrivent sur eux, la connaissance de leur travail sera amplifiée. Ces points de vue particuliers en arrivent à faire partie de la culture en général parce qu'ils font partie du domaine critique. On les discute, on en parle, on les comprend, on les renie, on les accepte. Qu'importe. Je présume qu'il existe une conscience du goût dont la société est la première partie prenante. Au fur et à mesure que l'architecte s'adapte ou s'oppose au goût dominant, il se produit un phénomène d'échange. Au fur et à mesure qu'on prend connaissance de ses idées, l'architecte, l'artiste, le poète, le chercheur ou qui que ce soit, se trouve assimilé. Dans ce débat critique ils deviennent partie intégrante de la culture, et dans ce sens-là, il y a un changement constant dans la façon dont nous regardons les choses, dans la façon dont nous voyons les choses. J'évite de donner une définition limitée du goût. Mais je présume que cette série d'entretiens a davantage affaire avec le goût qu'avec le bâtiment lui-même.

Diamonstein Vous avez parlé de changement. Au cours des années passées, votre propre travail a glissé de l'abstraction vers le symbolisme culturel. Il y a quelques années, votre travail était en général blanc, complexe mais plutôt austère. Du fait de la co-publication du livre *Five Architects*, votre travail s'est également trouvé associé à celui d'architectes tels que Richard Meier et Peter Eisenman. Ces dernières années cependant vous avez développé votre travail dans le sens de l'architecture classique et il reflète maintenant un mélange peu commun de classicisme et du cubisme. Qu'est-ce qui a suscité ce mouvement et sa dynamique ?

Graves Voilà, à mon sens une question intéressante. Pour le profane, un bâtiment réalisé il y a dix ou douze ans pourrait paraître aussi différent que la nuit et le jour d'un bâtiment neuf. Diamétralement opposé. Mais même si le changement a été énorme, il a été graduel. La différence provient, je suppose, de ma propre réaction vis-à-vis de mes bâtiments à mesure qu'ils se construisent comme de celle des lecteurs de mon architecture — le profane, le client et surtout les critiques qui, pour moi, jouent un rôle très important. Lorsque j'ai lu les critiques concernant les bâtiments que j'ai dessinés pendant les années soixante, j'ai senti que non seulement je perdais des lecteurs, mais qu'ils ne lisaient pas dans mes abstractions ce que je pensais y avoir mis. Tout code abstrait offre des difficultés. Bien sûr, étant géométrique, l'architecture emploie les abstractions inhérentes à la géométrie. Comment comprend-on le langage architectural quand les surfaces du bâtiment sont neutres, lorsque les textures, le clair-obscur, l'idée du bâtiment ont été rendus abstraits au point qu'ils en deviennent non figuratifs. Les attitudes que j'avais vis-à-vis de mon architecture dans les années soixante sont semblables à celles que j'ai aujourd'hui vis-à-vis du tracé d'un plan, de l'exécution d'une clôture, de la compréhension des rites de passage corrélatifs à l'importance du mouvement dans un bâtiment. Cependant, dans ces premiers travaux, je n'ai pas mis l'accent sur les symboles familiers et associatifs de la culture. Le problème, il me semble, est surmonté jusqu'à un certain point dès qu'on accepte que le langage abstrait est nécessaire à n'importe quelle forme d'art. Dans une certaine mesure, nous sommes obligés d'être abstraits. Nous ne pouvons parvenir à une ambiguïté féconde pour notre langage, s'il n'y a pas d'abstraction. Mais en même temps, si nous ne sommes pas assez figuratifs, nous courons le risque de perdre notre audience. On doit trouver un équilibre entre ce qui est figuratif, ce qui est associatif, ce qui est compris comme symbolique sous forme d'associations figurées et ce qui est à facettes multiples en ce sens que l'abstraction permet à différents lecteurs de la composition d'y lire ce qu'ils veulent. Et donc, pendant les dix ou quinze dernières années, il s'est produit dans mon travail un changement graduel parce que j'ai tenté de chercher cet équilibre entre le figuratif et l'abstrait.

Diamonstein Est-ce que ces premiers bâtiments blancs étaient destinés à recevoir de la couleur ?

Graves Oui, en effet; quelques-uns ont été colorés à l'intérieur. Nous étions cinq architectes que les journaux avaient appelé les « blancs », principalement parce que nous avions fait des bâtiments neutres assez abstraits, du travail basé sur le Le Corbusier de la première époque et non du travail utilisant des matériaux naturels. Cependant dès le départ, John Hejduk et moi, nous avions mis un très fort accent sur la couleur. Mais, dans mes deux premiers bâtiments, les clients ont trouvé que la couleur proposée était excessive dans le contexte. Ils m'ont dit : « Nous sommes bien d'accord que vous peigniez l'intérieur de nos bâtiments, laissez l'extérieur tranquille ». Mais à cette époque, il nous importait bien davantage de défendre une certaine position néo-platonicienne qui mettait en avant l'idée d'une architecture dérivant de principes généraux plutôt que de principes spécifiques. Ceux qu'on appelait les « gris », le groupe d'architectes qui comprend Venturi, Moore, Stern, etc., étaient considérés comme des architectes qui, au moins au niveau conceptuel dérivaient leurs compositions d'une accentuation du particulier et non du général comme nous le faisions. Depuis cette époque, la plupart de ceux qui ont appartenu à l'école des 'blancs' et/ou à l'école des 'gris' ont assoupli leurs positions vis-à-vis de ces deux écoles. Moi-même, je ne suis plus tellement à cheval sur la suprématie du général au point de ne pas laisser entrer dans l'organisation une coloration régionale spécifique. D'autre part, je ne pense pas qu'ils me démentiraient si je disais qu'on arrive à lire plus pertinemment la structure générale de leurs compositions.

Diamonstein Vous avez dit que, avant le changement intervenu dans votre travail, vous trouviez que votre public et vos critiques ne lisaient pas correctement vos intentions. Doutiez-vous de la validité de vos premiers travaux, ou vouliez-vous vous rapprocher de ce que vous sentiez être le climat de votre époque ?

Graves Eh bien, j'ai pensé que bien que je sois convaincu que toutes ces choses que je m'efforçais de mettre au jour devaient être claires pour tout le monde, j'ai pensé que je m'engagerais dans un monde assez solitaire si je continuais à parler ce qui apparaissait comme un langage plus ou moins privé. Et le côté privé de mon langage n'était pas ce qui m'intéressait. En fait, étant par nature attiré par le général, je voulais instamment appréhender le climat de la société aussi bien que celui de la culture en général.

Diamonstein Ce qu'on pourrait appeler l'esprit architectural d'une époque existe-t-il ? N'est-ce pas une notion simpliste ?

Graves Je pense que c'est une idée plutôt simple. Il n'y a pas de doute, cependant, que nous soyons influencés par notre époque. Mies van der Rohe a dit que l'architecture est concernée par la volonté de l'époque. Je doute que Picasso ait été concerné par la volonté de l'époque. Il a changé notre façon de voir en incorporant celle-ci à une nouvelle façon de voir, une nouvelle série d'idées — le cubisme et d'autres découvertes qu'il a faites pour notre façon de voir. Il me semble qu'il importe que l'artiste ou l'architecte comprenne la condition actuelle de la société, son contexte historique, et qu'ils prennent ensuite un point de vue critique.

Diamonstein Votre architecure aussi bien que votre peinture se suffisent à elles-mêmes. Elles s'inspirent également l'une de l'autre. Voudriez-vous nous parler du rapport que votre peinture entretient avec votre architecture ? Est-ce un hybride ?

Graves Ma peinture est une extension de mon architecture. Au moins, c'est comme cela que ça a commencé. La peinture m'a permis d'explorer des domaines que je ne pouvais expérimenter en architecture à cause des faibles budgets. Cependant, des idées spatiales et thématiques qui étaient communes aux deux m'ont permis de faire une correspondance qui n'aurait pas été possible autrement. Dans la peinture, où j'étais mon propre client, j'ai pu exprimer une dimension plus riche de ces idées. Récemment cependant, la peinture et l'architecture se sont beaucoup rapprochées comme j'ai toujours pensé qu'elles le feraient et comme je voulais qu'elles le fassent. Ceci non tellement à cause de budgets ou de projets mieux dotés, mais parce que je suis plus économe de mes gestes tant en architecture qu'en peinture. Je suis maintenant capable d'établir des rapports de l'une à l'autre qui, je pense, sont plus positifs et plus attrayants.

Diamonstein Par le travail de quels artistes vous sentez-vous le plus stimulé ?

Graves Ça, c'est très difficile. Je suis un regardeur et un lecteur avide du travail de presque tout le monde. J'ai lu autrefois que Robert Motherwell se sentait très coupable les dimanches après-midi, lorsqu'il ne faisait rien d'autre que regarder ses livres d'images. Je fais la même chose. Je regarde constamment. Je regarde et je dessine ce que je vois. Et si je regardais une peinture de Matisse, de Morandi ou de Mantegna, je finirais probablement par fixer dans ma mémoire les principes de base de leurs tableaux en les dessinant. Il est donc difficile de dire qu'il y ait qu'une seule manière de voir ou qu'une seule personne qui fixe mon attention. Il y a des manières de voir dans l'architecture et dans la peinture qui sont extrêmement importantes. Et elles se rapportent moins à des idées classiques qu'à des classifications de peinture.

Un rôle essentiel de la peinture comme de l'architecture est, il me semble, d'exprimer des différences et de faire converger, en fin de compte, en une seule composition les classifications et les hiérarchies d'éléments et de symboles qui donnent à l'œuvre sa signification, son thème. Ce sont ces peintures-là et ces architectures-là que je regarde le plus. Je pourrais mentionner les cubistes, mais alors je pourrais aussi bien mentionner une bonne partie du seizième siècle. Il ne m'est pas facile de lancer Picasso, Raphaël, Mantegna, la sculpture grecque en bas-relief, la sculpture antique. Je pourrais le dire car c'est là ce qui m'attire; mais les lisières de ces mondes sont pour moi si ténues qu'elles tendent à se brouiller et à s'amalgamer. En fait, je regarde tout ce que je peux.

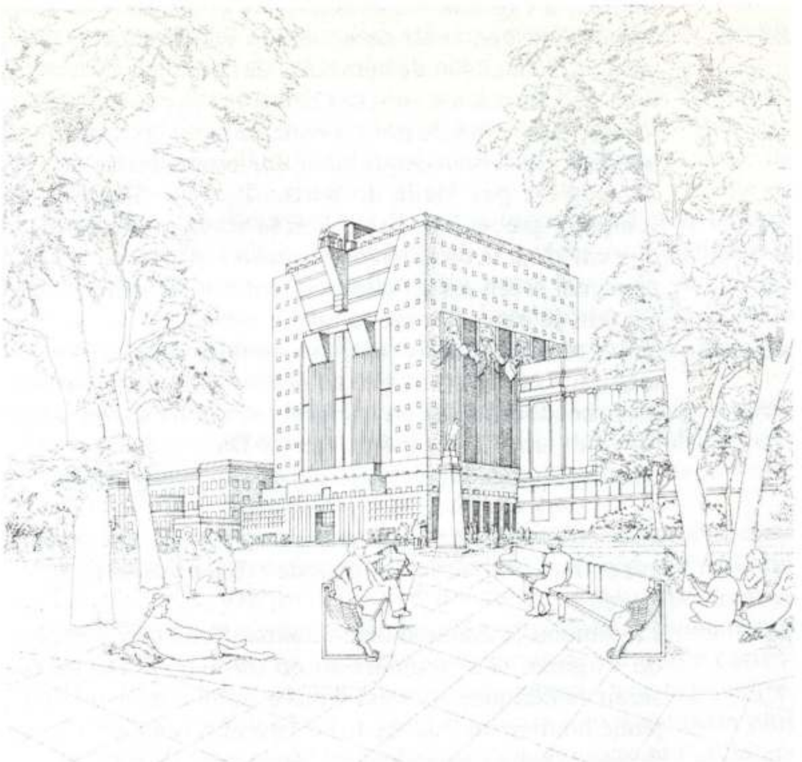
Diamonstein Votre projet le plus récent, qui semble combiner vos intérêts architecturaux et picturaux, est celui d'un pont, le centre culturel Fargo-Moorhead, qui relie, en une seule structure traversant la Red River, les villes jumelles de Fargo, dans le Dakota du Nord et de Moorhead, dans le Minnesota. Je suppose que cela fait plutôt trois bâtiments qu'un seul. On dit que c'est un projet, un bâtiment qui fait voler en éclats un tas d'idées sur ce que devrait être un bâtiment. Comment avez-vous obtenu la commande? Est-ce que ce sera construit et quand?

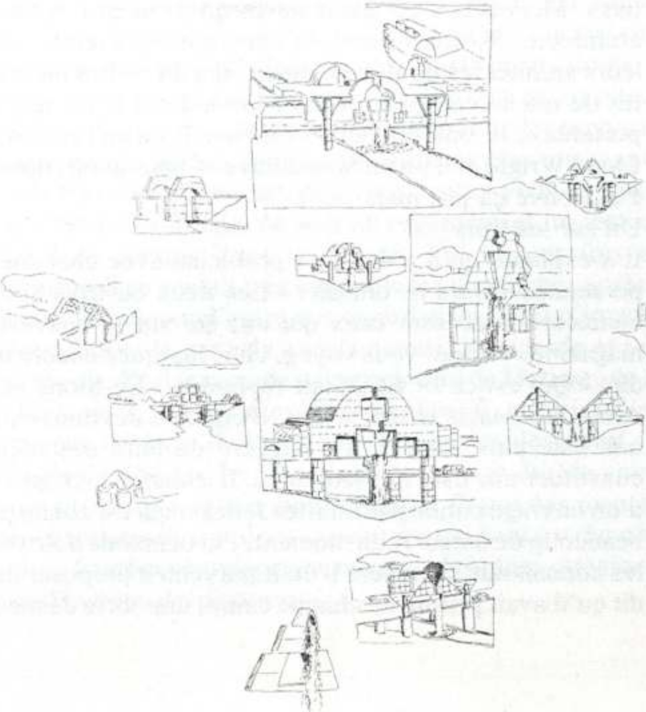
Graves J'ai obtenu la commande en donnant une conférence à l'université de Virginie. (J'ai toujours su qu'un jour, le fait de tant parler me serait bénéfique). Il s'est trouvé qu'il y avait dans l'auditoire un jeune homme du Dakota du Nord à qui, son diplôme obtenu, la ville de Fargo avait demandé de recueillir une liste de cent architectes du pays. Mais cela s'est passé après qu'ils aient demandé à ce jeune architecte, Royce Yeater, de leur montrer l'œuvre des trois meilleurs architectes qu'il connaissait. Il a dit: « Les meilleurs architectes de quelle catégorie, voulez-vous dire? C'est une question importante ». Ils ont répondu: « Eh bien, il y a un Français; il y a Frank Lloyd Wright et il y a un Scandinave — nous avons oublié son nom. » J'ai trouvé ça pas mal.

Diamonstein Un sur les trois.

Graves Il a expliqué qu'il y avait un problème avec chacune de ces trois personnes. Alors ils ont dit: « Les deux ou trois autres que nous connaissons ce sont ceux qui ont été sur la couverture de *Time* magazine. » Voilà, vous voyez, vous marquez encore un point. Et il dit: « Qui est-ce? » Et ils ont répondu: « Ed Stone et Yamasaki. » Alors, il a biaisé et leur a dit: « Peut-être devrions-nous recourir à une liste plus vaste. » Il a suggéré de faire des recherches pour constituer une liste très pluraliste. Il a manifestement extrait sa liste d'un ouvrage publié par Charles Jencks, qui est connu pour avoir fait beaucoup de listes. A un moment, j'ai demandé à Royce comment il les connaissait, comment il était parvenu à proposer cette liste. Il a dit qu'il avait pris un de chaque camp, une sorte de menu chinois. A

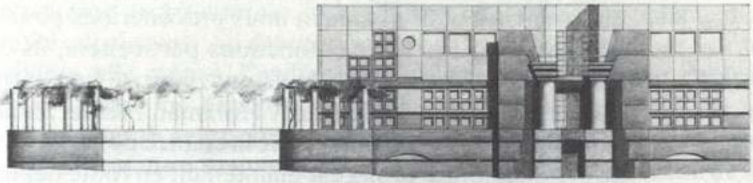
Centre administratif de Portland, vue à partir du parc, Portland, Oreg., dessin.



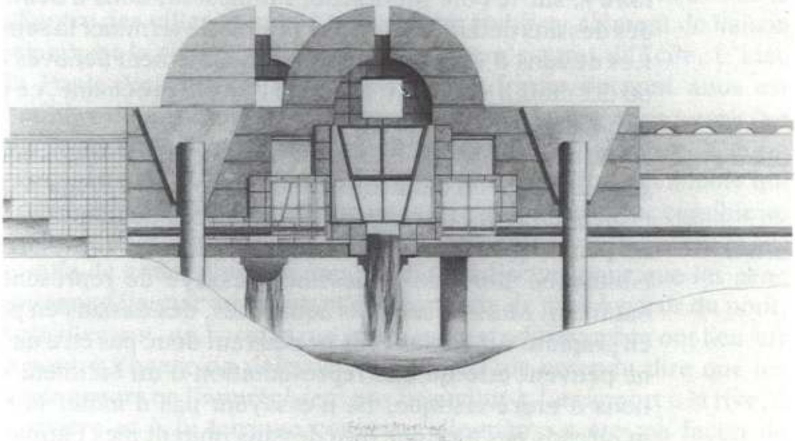


Pont du centre culturel de Fargo-Moorehead, Fargo, Dakota du Nord/ Moorehead, Minnesota, esquisses.

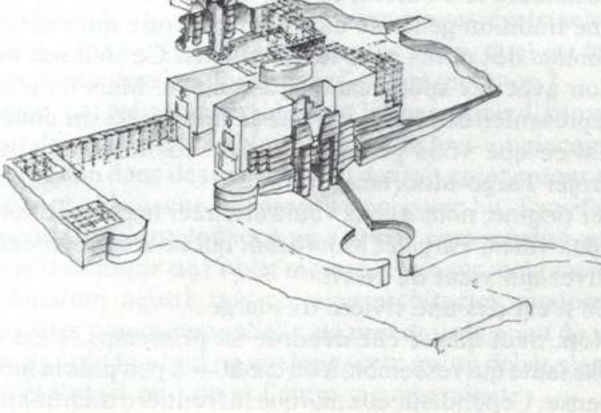
Maison Plocek, façade côté rue, Warren, N.J.



Pont du centre culturel de Fargo-Moorehead, face sud, Fargo, Dakota du Nord/ Moorehead, Minnesota, dessin.



Maison Plocek, Warren, N.J., étude axonométrique.


Plocek House
Jan. 1978
Graves

ce stade-là, j'ai pensé que nous étions tous bien en peine. Mais, quoi qu'il en soit, à partir de cette liste, ils ont montré des réalisations au comité interurbain de gestion du projet. Ils ont choisi un groupe de vingt architectes auxquels ils ont écrit. En fonction des réponses à la question de savoir comment nous procéderions pour faire une composition pour ces lieux et fonctions particuliers, ils ont sélectionné quatre architectes auxquels ils ont proposé une entrevue: Charles Moore, Hugh Hardy de Hardy Holzman Pfeiffer, Stanley Tigerman et moi-même. Nous avons eu de la chance de gagner une compétition de cette taille. Le projet est maintenant en route depuis plus de deux ans. Un débat politique local l'entoure, les élus des mairies ayant changé. Diverses agences de financement ont été très généreuses pour nous et pour le comité de gestion. Après que nous ayons fait une sorte d'avant-projet pour les trois bâtiments, le « musée d'histoire », sur le côté Moorhead, Minnesota, nous a demandé de faire des dessins détaillés que nous venons de terminer la semaine passée. Les dessins d'exécution seront probablement achevés dans les huit ou dix mois à venir. Au cours de l'année prochaine, ce premier tiers au moins sera entrepris.

Diamonstein A cette occasion, vous avez su transformer vos remarquables collages picturaux en bâtiments tridimensionnels. Jusqu'à quel point les projets effectifs se rapprocheront-ils des dessins?

Graves Je pense que des dessins sont des dessins et des bâtiments des bâtiments. Lorsque je dessine, j'essaye de représenter l'idée du bâtiment. Mais ce sont des aquarelles, des dessins en primacolor ou en graphite sur papier et ils ne peuvent donc pas être un bâtiment. Ils ne peuvent être qu'une représentation d'un bâtiment — des intentions d'ordre critique. Ils n'essayent pas d'imiter la réalité. Je ne m'attends pas à ce que mes dessins imitent mes bâtiments, pas plus que l'inverse. Peut-être vais-je trop loin. Mais néanmoins, je pense qu'à l'intérieur d'un dessin de même qu'à l'intérieur d'un bâtiment, il s'agit de représenter des idées de masse, de valeurs polychromes, de lumière et d'ombre, de clair-obscur, de sens de l'espace. Il existe une tradition générale dans l'architecture qui considère les dessins comme des outils pour les bâtiments. Ce sont nos dessins d'exécution avec les spécifications détaillées. Mais ils n'essayent pas de représenter des idées comme le fait un dessin conceptuel.

Diamonstein Est-ce que vous pouvez résumer vos intentions incluses dans le projet Fargo-Moorhead?

Graves A l'origine, nous avons voulu atténuer la compétition qui oppose les deux villes, Fargo et Moorhead, qui ne sont séparées que par la Red River qui vient du Nord.

Diamonstein Ce n'est pas une rivière très large.

Graves Non. Sauf quand elle déborde au printemps, c'est une rivière très plaisante qui ressemble à un canal — à peu près la moitié du Tibre, je pense. Cependant, elle marque la frontière traditionnelle, le symbole de la compétition et de la séparation du Minnesota et du Dakota du Nord. En raison du peu d'importance de ces deux villes, il n'apparaissait pas opportun de construire deux centres culturels. Alors ils ont décidé de s'orienter vers une institution partagée, vers une seule composition architecturale, qui réduirait peut-être le problème des identités distinctes. Au début, nous avons voulu changer le cours de la rivière elle-même, l'endiguer et créer un jardin d'eau central autour duquel les bâtiments seraient implantés. Le jardin d'eau serait devenu le centre d'attraction sur la ligne de la rivière. Cette stratégie formelle n'était tout simplement pas possible en raison de la structure du sol. Donc, au lieu de cela, nous avons centré le bâtiment au-dessus de la rivière. C'est une sorte de galerie linéaire, un lien entre le musée d'histoire, côté Minnesota et la salle de concert, côté Fargo. Chacune des institutions séparées s'identifie à sa communauté respective, mais l'actuel musée d'art ne s'identifie ni à l'une ni à l'autre des villes et nous l'avons donc établi en élément de liaison enjambant la rivière. Techniquement, ce n'est pas difficile. L'idée du Ponte Vecchio ou d'un bâtiment en forme de pont nous est familière depuis Palladio et d'autres. Ici cependant, nous avons fait une énorme fenêtre donnant sur le nord pour signaler la collection permanente. Sur le côté sud, il y a une autre fenêtre semblable qui s'ouvre à la lumière du sud vers une terrasse couverte, accessible au public au niveau supérieur du pont. La vue plonge sur la rivière et sur la salle de concert et son amphithéâtre adjacent pour que les gens puissent déjeuner en écoutant des concerts de midi à partir du pont. Actuellement, on barre la rue et les concerts de chambre ont lieu sur le pont à l'heure du déjeuner (bien que j'aie entendu dire que les camionneurs ne l'appréciaient pas beaucoup). Le rapport à la rive, à la rivière et à la terrasse couverte elle-même a été ma façon de décrire, en termes volumétriques, toutes ces choses qui nous ont amenés ici pour commencer. Donc le symbole du trait d'union fut probablement plus important que chacune des parties prises individuellement.

Diamonstein En dehors de ce centre culturel, vous avez également dessiné des musées dans le New Jersey. D'après vous, quel est le rôle de l'architecte qui dessine des espaces de présentation?

Graves Eh bien, j'ai été considérablement influencé par d'autres musées. La façon de montrer des objets dépend de leur emplacement dans des salles et non dans des espaces. On devrait créer autour de l'objet une ambiance qui suscite des associations avec lui. Sans faire des salles d'époque, on peut donner à un lieu une personnalité qui accentue la valeur rhétorique de l'objet montré. Bien sûr, cela est différent de la présentation neutre que certains architectes modernes semblent considérer comme essentielle. Je prendrais le point de vue opposé et je dirais qu'il faudrait en quelque sorte qu'un débat s'engage entre la salle et l'objet où l'un et l'autre y gagneraient.

Diamonstein Avez-vous utilisé cette théorie pour la conception d'espaces de présentation ?

Graves Très peu. Arrivé à ce stade, le budget de tout projet est habituellement si minime qu'on en est réduit à faire des suggestions. J'ai cependant jalonné le musée d'histoire de Moorhead, Minnesota, d'une série linéaire de salles qui forment une sorte de sentier à travers la chronologie de la culture de cette région. C'est une société à base agraire. Cette série de salles fera ressortir cette chronologie. Ce n'est pas le cas dans le musée d'Union County [New Jersey] qui est un de mes premiers bâtiments. Le travail que j'ai fait pour le musée de Newark s'intéresse plutôt à l'éducation qu'à la présentation.

Diamonstein Est-ce que vous créez toujours des muraux et des œuvres d'art pour l'intérieur de vos propres bâtiments ?

Graves Je propose habituellement des muraux. Ils sont parfois acceptés, parfois non.

Diamonstein Par ailleurs, quels sont vos sentiments vis-à-vis de l'utilisation des travaux d'autres artistes dans les espaces que vous avez conçus ?

Graves Eh bien, occasionnellement on nous a demandé de faire des intérieurs pour des collections privées. Qu'il s'agisse d'une collection moderne ou d'une collection antique, je suivrais le même principe.

Diamonstein Que penseriez-vous de l'idée de construire un bâtiment pour une collection d'œuvres d'art que vous n'aimeriez pas ?

Graves C'est une question qu'on peut se poser. Bien que mon goût ne soit pas exclusif, il y a certainement des choses qui m'intéressent plus que d'autres. Par exemple, je préférerais construire un musée, comme le musée de Moorhead, pour des objets qui ont une large assise dans la culture plutôt qu'un musée de pop'art, parce que le pop'art m'apparaît trop exclusif pour que je puisse développer l'ambiance architecturale qui m'intéresse.

Diamonstein D'une manière détournée, nous avons parlé du rapport entre l'art et l'architecture. Comment entrevoyez-vous les possibilités d'une collaboration entre artiste et architecte ?

Graves Au fur et à mesure que nos travaux ont été plus largement publiés, j'ai reçu de plusieurs artistes des demandes de collaboration à différents projets. Je suis absolument renversé par la quantité d'intérêt commun. Je dois admettre que beaucoup de choses que je vois dans le monde des arts ne me ravissent pas. Mais les personnes qui, en réaction à mes travaux, m'ont envoyé des diapositives des leurs, m'ont souvent intéressé.

Diamonstein Est-ce que vous avez jamais collaboré avec un autre artiste ?

Graves Non, jamais.

Diamonstein Est-ce que vous aimeriez le faire ?

Graves Je pense que nous le ferons probablement bientôt. Nous sommes en train de réaliser un projet public à Portland, dans l'Orégon, où un pour cent du coût de la construction est réservé à l'art.

Diamonstein Qu'advient-il de ce projet? Je crois qu'il vous a été octroyé ces derniers jours. C'était également la commande la plus importante que vous ayez jamais reçue.

Graves J'hésite à en parler ce soir parce que le conseil municipal doit recevoir la décision du jury aujourd'hui. Puisqu'il y a entre nous un décalage horaire de trois heures, je serai au téléphone ce soir pour savoir ce qui s'est passé. Il s'agissait d'un concours limité pour ce qu'on pourrait considérer comme l'annexe de l'hôtel de ville, appelée le Public Service Building. C'est un bâtiment de vingt-deux millions de dollars, qui rassemblera en un seul bâtiment, à côté de l'hôtel de ville, les différents bureaux municipaux actuellement dispersés à travers Portland. L'hôtel de ville est un beau bâtiment du tournant du siècle de style Beaux-Arts américain avec quelques éléments rappelant Ledoux. Les autres concurrents étaient Mitchell/Giurgola et Arthur Erickson. Le jury a recommandé notre projet, mais les architectes locaux sont furieux. Pour autant que je sache, à l'origine, le concours a été l'idée de Neil Goldschmidt qui est aujourd'hui secrétaire aux transports. Il était alors maire de Portland. C'était un maire jeune et actif, qui n'avait pas les yeux dans ses poches et qui voyageait beaucoup. Bien qu'il sût que les principales structures de bureaux de Portland étaient parmi les meilleures que nous ayons, il pensait aussi qu'il se passait autre chose en architecture et que Portland se laissait dépasser. Il était à craindre que, comme par le passé, ce serait les seules agences les plus importantes de la ville qui continueraient à obtenir les commandes importantes et que Portland pourrait manquer l'occasion d'autres possibilités. Donc, je suppose, qu'avant de quitter Portland, il a suggéré le concours et qu'un certain nombre de citoyens extérieurs à la profession ont été choisis pour constituer le jury. Ensuite, il a demandé au jury de choisir un architecte conseil et ils ont fait appel à Philip Johnson et John Burgee. De toutes manières, notre bâtiment menace le statu quo de l'esthétique machiniste dominante au point que la F.A.I.A. et la vieille garde professionnelle de Portland se sont unies pour protester auprès du conseil municipal. Le vote d'aujourd'hui est donc extrêmement important pour nous. Bien que nous ayons gagné le concours, il est possible que la recommandation du jury soit rejetée par le conseil municipal. Je ne suis pas sûr. Mon bâtiment est menaçant parce que, comme je l'ai dit auparavant, il tente de réhabiliter des catégories classiques. Il se présente avec une base qui, dans la ville, est comprise anthropomorphiquement comme un pied. Il est différent du fût ou corps du bâtiment qui, à son tour, diffère de la tête ou corniche ou chapiteau. La presse locale l'a déjà baptisé « le temple ». Au départ, je crois, je ne souhaitais pas que ça se passe comme ça. Mais, à la réflexion, c'est ce qu'on recherche — faire qu'un bâtiment représente quelque chose. Le bâtiment n'est plus essentiellement une métaphore de la machine : il s'intéresse au contraire à la relation classique de l'homme et de la nature. Notre bâtiment a en effet un pied, composé d'une arcade commerciale au niveau de la rue et, ensuite, jusqu'au-dessus, plusieurs salles de réunion publique. La tête du bâtiment se soumet à l'obligation de créer des espaces locatifs équivalents approximativement au tiers du bâtiment. Il y a une coupure à hauteur du dixième niveau — c'est un bâtiment de quinze niveaux. Les cinq étages locatifs du haut sont donc supportés par les services municipaux sous-jacents. On trouve donc dans le bâtiment un certain symbolisme littéral lié à l'idée de support. La structure du bâtiment est représentée dans un langage quelque peu anthropomorphique. Nous avons utilisé notre allocation du un pour cent pour l'art pour redéfinir le symbole de la ville qui est une femme tenant dans une main un trident et, dans l'autre, une couronne de blé. Ainsi sont exprimés le port et la terre. Elle a été placée au-dessus de la porte pour monumentaliser l'entrée. Mais nous avons de toute évidence à nouveau agacé les architectes locaux en utilisant l'art également dans des guirlandes quelque peu généreuses le long de la façade latérale du bâtiment; ceci en signe de traditionnel accueil dans le nouveau jardin. C'est comme cela que les guirlandes ou les pendants ont été traditionnellement utilisés, non seulement à Manhattan mais aussi dans le Portland classique. Mais ceci non plus n'est pas orthodoxe — regardé comme frivole — dérangeant l'esthétique hygiénique dominante. Je trouve cette esthétique si incroyablement aliénante que je pense que si j'étais obligé d'y satisfaire pendant le reste de ma vie, je préférerais faire du droit.

Diamonstein Cela n'aurait pas dû surprendre cette ville, puisque votre architecture a toujours dramatisé l'expérience quotidienne; le fait d'entrer dans vos bâtiments constitue, dans chacun, un drame d'ordre cérémonial. Bien que ce soit immédiatement attrayant, je me suis souvent demandée s'il y avait une intention théorique particulière derrière ce drame. Est-ce que ça tient à la porte surélevée ou à la connexion visuelle entre le ciel et le bâtiment par exemple?

Graves Eh bien, ce peut être tout ce que vous dites. Mais cela est entré dans mon travail, je crois, sous la forme d'un refus de l'idée simplificatrice ou dépouillée du seuil 'moderne'. L'architecture moderne considère l'espace comme primordial. Et moi, je marque la différence entre les deux, car, si l'on regarde des dessins ou des bâtiments de Mies van der Rohe ou de Théo van Doesberg ou du *De Stijl,* on s'aperçoit de l'influence qu'ils ont eue sur la façon actuelle de regarder le monde comme un espace homogène indifférencié. Bien sûr, l'espace est continu. Mais notre culture a besoin de séparations entre un point et un autre — l'extérieur contre l'intérieur. Aujourd'hui, d'une certaine manière, nous sommes techniquement capables de gommer ces différences. Mais, si nous le faisons, nous gommons également la différence entre le privé et le public, le sacré et le profane. Nous détruisons des domaines clos qui ont permis de donner à notre société son identité. Nous pourrions dire que dans le passage à travers un bâtiment, lorsque nous passons d'un endroit à un autre, il existe une série de seuils, de portes si vous voulez ou même d'encadrements esthétiques qui nous permettent de désigner, de comprendre et d'identifier ces endroits particuliers. Je n'essaye pas de suggérer dans mon travail que le clos soit supérieur à l'ouvert. Mais, c'est à mon avis limiter sa palette que d'utiliser un système sans l'autre. De même, quand nous nous parlons face à face, il existe une surface entre nous. Notre manière de créer la fenêtre entre nous c'est le langage. En conversant, nous connectons nos différences. Cet échange mimétique et verbal est une entente superficielle exigée par la société. Nous devons trouver des moyens de contourner le problème d'un espace uniforme, unique et homogène; et donc, dans mon propre travail, j'amplifie le passage, la porte, les fenêtres, les éléments simples qui composent le langage architectural — plancher, plafond, etc. Peut-être vais-je trop loin, car on me critique également parce que je maintiens ces éléments un peu trop séparés.

Diamonstein Vous décrivez souvent l'architecture du point de vue du sacré et du profane. Voulez-vous accréditer que l'architecture soit une sorte de religion séculaire ?

Graves Non. Je ne le comprends que dans le sens de l'identité culturelle, c'est-à-dire qu'il existe des lieux familiers et, par ailleurs, des territoires menaçants et 'primitifs'. Dans un sens, si nous créons ou idéalisons un lieu, nous le sanctifions — nous nous identifions avec lui. Nous y considérons notre présence comme centrale, et c'est là une façon de différencier l'idéal du primitif.

Diamonstein Votre intérêt pour l'architecture comme langage d'éléments fonctionnels et symboliques est tout à fait évident. Et qu'en est-il en ce qui concerne les éléments symboliques lorsqu'ils deviennent de dimension plus importante ? Nombre de vos projets ont été des extensions. Est-ce que vous considérez ces extensions ou des vieilles maisons (les structures originales elles-mêmes) comme des éléments ou comme des fragments ?

Graves Il est évident qu'il ne faut pas regarder sa propre contribution comme la dernière chose qui se fera mais comme un fragment qui est assimilé au contexte. Cependant, la différence entre l'ancien et le nouveau continue à se faire sentir dans n'importe quelle composition, parce qu'il y a certaines choses que nous ressentons comme de la nouveauté tandis que d'autres représentent des traditions plus anciennes qui, à leur tour, peuvent incorporer des traditions encore plus anciennes. Mais il me semble que toute architecture est à la fois continue et fragmentaire et qu'un architecte peut exprimer ce caractère fragmentaire dans son travail.

Diamonstein Votre propre travail a incorporé de nombreuses citations historiques. Vous avez mélangé des éléments de dessin aérodynamique, de classicisme Beaux-Arts, de futurisme et de constructivisme pour produire une combinaison inattendue de passé, présent et futur. Peut-être pourriez-vous parler d'une manière un peu plus détaillée de la tension existant entre les fragments et votre structure sous-jacente, c'est-à-dire de l'approche générale plutôt que de la solution spécifique appliquée dans chaque projet?

Graves C'est au fondement du travail de l'architecte Eero Saarinen, que je n'ai pas connu personnellement, qu'on trouve la conviction que chaque problème a sa solution propre. Mon travail est à l'exact opposé, en ce sens que mes travaux sont apparentés les uns aux autres. Des généralités aussi bien que des particularités d'un projet valent pour le suivant, ce qui ne signifie pas qu'un projet ressemblera à l'autre. Mais mes attitudes générales vis-à-vis de l'habitat humain ne changent pas brutalement d'un projet à l'autre. Cependant, il y a, de toute évidence, certaines obligations de programme excessives, des obligations fonctionnelles ou institutionnelles qui exigent, pour qu'on les remplisse, des décisions, non pas générales, mais spécifiques. Mais, ce n'est pas la norme. J'ai tendance à voir mon travail et l'architecture en général sous l'aspect de classifications, principalement d'ordre thématique et hiérarchique — ou, si vous voulez, de thèmes qui font partie du passage rituel. Mais les différents intérêts esthétiques dont vous avez noté l'intégration dans mon travail, s'y trouvent effectivement. Je n'essaye pas d'en faire un collage dans une seule composition englobante. Au contraire, des attitudes ou des thèmes différents dominent dans un domaine tandis que d'autres dominent ailleurs. N'est-ce pas là la nature du narratif?

Diamonstein Un souci qui apparaît constamment dans votre travail, c'est celui de la nature. Vous attribuez une signification et une hiérarchie aux couleurs en les rapportant à la nature: ciel, terre et feuillage. Vous employez des couleurs terreuses comme le vert foncé et la terre cuite à la base du bâtiment et des tons bleu ciel en haut. Pourquoi et de quelle manière avez-vous exploité la couleur représentative?

Graves Comme je l'ai dit, je n'attribue pas la même densité formelle à la coloration d'un bâtiment qu'à d'autres agrégats formels. Ce qui ne veut pas dire que la couleur ne soit qu'une ajoute. Mais le labyrinthe de la couleur a effectivement une densité qui, je crois, va au-delà de la surface particulière d'un plan ou d'un volume. Mon sens de la couleur est très naïf, conforme au genre de description facile à comprendre que vous venez de faire. Je n'essaye pas de renverser le code. Si je dois représenter un plan de sol, non seulement au ras du sol, disons, mais ailleurs dans le bâtiment, un plan de sol nouveau ou transposé, par exemple, on peut imaginer que je puisse concevoir et élaborer ce sol-là comme le sol plus bas, 'réel' par la couleur, la texture et, bien sûr, surtout par la position. Mais, sans ces désignations thématiques et formelles, nous courons le risque d'utiliser un langage particulier. Donc, si votre esthétique est englobante, vous devez vous poser la question d'une élaboration de la composition autour d'un code de couleur comme autour d'un code formel. Ceux-ci devraient se déclarer et s'amplifier l'un l'autre.

Diamonstein On a dit que vous étiez en train d'inventer amoureusement et soigneusement un langage différent de la forme et de la signification qui laisserait en arrière le post-modernisme. Comment réagissez-vous à des affirmations comme celle-là?

Graves Je ne pense pas qu'on invente du vocabulaire. Je ne me réveille pas le matin en essayant de le faire. J'ai été étonné de lire cela.

Diamonstein Est-ce que ça vous a fait plaisir?

Graves Non. Bien que l'intention aille dans le sens d'une évaluation positive de mon travail, je récuse l'idée que je sois en train d'élaborer un langage « différent ». Je considère qu'un langage n'a d'assises qu'à partir du moment où l'on comprend ses significations générales. Les changements de langage ne sont rien d'autre que ce qu'on ressent lorsqu'on passe de la prose à la poésie. On peut, bien sûr, renverser ou inverser le langage mais, pour pouvoir commencer à parler, on doit d'abord avoir un langage commun. Si donc, comme vous l'avez signalé, la base de mon bâtiment est de couleur terre cuite et que le soffite est bleu d'azur, on exprime ainsi, comme je le fais, une signification à l'intérieur de notre langage formel courant. Mais si, en même temps, je fais une inversion, je veux qu'on soit conscient de la manière dont j'ai utilisé le langage. Cependant, sans un langage commun l'architecture est finie.

Diamonstein Vous attendez-vous à ce que le spectateur réagisse de cette façon? Ce faiseur de listes que vous avez mentionné, Charles Jencks, parlant autrefois de la maison Snyderman à Fort Wayne, l'a appelée un croisement entre un Gris et un Mondrian, une boîte en stuc qui voudrait quitter sa cage. Souhaitez-vous que le spectateur interprète les choses ainsi?

Graves Eh bien, je m'attends toujours à ce que Charles donne des étiquettes, même si celles-ci ne correspondent pas toujours avec les miennes. Il est néanmoins un 'spectateur' de plus et comme tel sa perception de l'objet est aussi valable que celle du profane. Mais, je pense qu'il essaye souvent de se mettre à la place du profane et qu'il en arrive ainsi à 'lire' l'ouvrage d'une manière assez simpliste.

Diamonstein Comment décririez-vous la maison Snyderman?

Graves A peu près comme lui l'a fait. Le bâtiment a été dessiné vers 1968 et ne fut terminé qu'aux environs de 1972. Le bâtiment est un peu excessif, mais c'était ma première sortie. Et j'ai fait ce qui me semblait convenir. C'est une sorte de cadre néo-platonicien, si c'est ça que Charles veut dire par Mondrian. Il est basé sur la grille qu'on rencontre dans la maison domino de Le Corbusier. A l'intérieur, il y a, comme un jeu libre de surfaces qui entourent et qui clôturent, des murs et les plans produits par ces murs. Les pièces n'essayent pas d'échapper à la grille, mais sont engagées dans une sorte de débat avec elle. On pourrait relever le contraste qui existe entre la neutralité de la structure et ses particularités que j'attribuais alors aux différents aspects des conditions locales, l'entrée opposée à la vue, la lumière occidentale contre la lumière du nord. Et puis, jouant du rhéostat sur ces surfaces, celles-ci subissent un déplacement relativement à la neutralité du cadre. Je croyais qu'en utilisant un langage standardisé je pourrais compenser avec du langage poétique et que le contraste entre les deux en vaudrait la peine. Cependant, ce fut un de ces bâtiments qui ont eu très peu de lecteurs. La dernière escarmouche de l'architecture moderne.

Diamonstein Certains thèmes et motifs, telle la clé de voûte, sont constants dans votre travail. Quelle est la signification de la clé de voûte évidée?

Graves Eh bien, dans le projet de Fargo, la clé de voûte a été ma tentative d'employer un élément architectural appartenant au domaine public. La fenêtre et la porte sont des éléments similaires. Bien sûr, les architectes ont utilisé la clé de voûte comme symbole. En fait, la clé de voûte n'est pas nécessaire à la construction de ce bâtiment. Si on élimine la valeur pratique de n'importe quelle forme, on tend à augmenter sa valeur symbolique. J'ai donc évidé la clé de voûte, en un sens, j'en ai fait une fenêtre — d'où les références de tout à l'heure dues à Madame Huxtable à propos d'un langage différent. Mais, si la fenêtre et la clé de voûte demeurent bien que superposées, il me semble que je pourrais accentuer l'identité de ce portail central du pont.

Diamonstein De vos bâtiments non construits lequel vous fait le plus plaisir?

Graves Oh! Mon Dieu. Le prochain.

Diamonstein Et lequel de vos bâtiments construits?

Graves Je n'ai pas vraiment pas de préférence. Il serait facile de dire: celui sur lequel je travaille actuellement ou celui qui est en construction, parce qu'on est constamment engagé dans le présent. Dans mon cas, je crois que ce n'est pas vrai. Je ne veux pas paraître mielleux sur ce sujet, mais on tire une leçon différente de chacun. Je les considère comme très importants pour moi et la façon dont je les réinterprète fait partie de ma propre éducation.

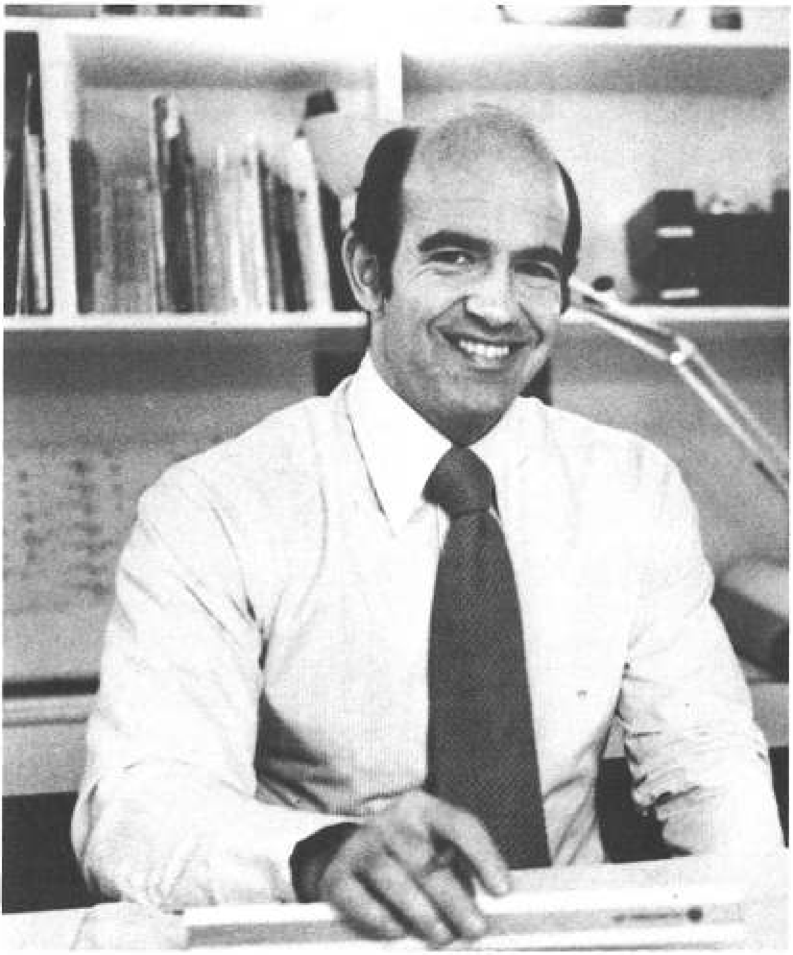
Diamonstein Dans vos réévaluations autres que votre commentaire modeste sur la maison Snyderman, est-ce qu'il y a des bâtiments que vous construiriez autrement aujourd'hui?

Graves Oui. Je pense que, dans les premières maisons, le langage que j'ai employé était exagérément abstrait. Si je me souviens bien, Jack Robertson a appelé la maison Benacerraf: une sorte de batteuse de foin dans un jardin — c'est peut-être une critique dure — mais le bâtiment était un peu forcené. A l'époque, je ne le voyais pas ainsi. Mais, en le comparant avec des bâtiments que je dessine actuellement, il me semble que je suis devenu un peu plus clair et plus économe dans mes intentions. Cependant je continue à porter un intérêt énorme à certains passages dans des bâtiments comme la maison Benacerraf et je continue à en parler dans mes cours, parce que certaines de ces choses n'ont pas été rejouées tout simplement parce que les circonstances n'ont pas été favorables. Mais, je n'ai eu nulle part ailleurs l'occasion de construire aussi littéralement et aussi abstraitement une sorte de métaphore de jardin, où je sois parvenu à une aussi juste équivalence des deux que dans la façade de la maison Benacerraf. Bien que d'autres parties ne soient peut-être pas comme je les envisagerais aujourd'hui, cette partie-là continue à m'apprendre quelque chose.

Diamonstein A votre avis, l'architecture des années soixante survivra-t-elle ?

Graves Ce genre de question temporelle me gêne toujours. Ce n'est pas ma façon de penser. Mais en regardant dans la direction opposée, la critique générale des ouvrages des années soixante ou cinquante (années où j'ai reçu ma formation) et aussi celle de mon propre travail, prend pour moi une importance considérable dans l'optique du prochain ouvrage que j'entreprends. Mais je ne peux pas dire ce qu'apportera l'avenir, l'avenir considéré sous cet aspect ne m'intéresse pas. Je ne crois pas au progrès de l'art et donc, demain c'est l'avenir. Mais aussi demain ressemble très fort à aujourd'hui. J'ai tendance à considérer que mon travail n'est plus tellement basé sur le passé, au moins pas dans le sens de références stylistiques. Par contre, je considère que mon travail utilise les archétypes du passé et du présent. En mettant l'accent sur l'archétype, j'essaierai de contourner les problèmes stylistiques rencontrés dans les versions actuelles du modernisme.

CHARLES GWATHMEY



Charles Gwathmey
Né à Charlotte, Caroline du Nord, 1938
University of Pennsylvania, 1956-59
M. Arch. Yale University, 1962

Diamonstein Charles Gwathmey est bien connu pour ses maisons élégantes, pour les solutions intelligentes qu'il applique dans les bâtiments institutionnels ainsi que pour ses excellents dessins d'intérieurs. Gwathmey Siegel and Associate Architects représente aujourd'hui un des principaux bureaux d'architecture de la ville. Il réalise les projets pour les nouveaux logements de l'université de Columbia et de Roosevelt Island. Il a produit quelques immeubles de bureaux et plusieurs grandes maisons.

Vous étiez autrefois un membre de ce qu'on appelle les 'cinq de New York', connus aussi sous le nom d'architectes 'blancs'. Mais votre travail, contrairement à celui de vos collègues, Richard Meier et Michael Graves, n'a jamais été du blanc pur. Est-ce que cela provient du fait qu'après avoir fait vos études à l'université de Pennsylvanie, vous ayez reçu votre diplôme de l'école d'architecture de Yale? Cette école préconise un respect, au moins nominal, pour le contexte spécifiquement américain et pour les nécessités pratiques de la construction. La question qui se pose, c'est de savoir comment il se fait qu'après avoir été à Yale, vous soyez devenu un 'blanc' et pas un 'gris'?

Gwathmey Eh bien, ce n'est pas ainsi qu'on arrange sa vie. Je veux dire que je ne savais pas que les 'cinq de New York' allaient exister. Je ne savais pas que j'irais à Yale. Et je ne savais pas que cela signifierait quoi que que ce soit aujourd'hui. Permettez-moi de clarifier la question des 'cinq de New York'. Ce n'est pas une école. Tout provient d'un ouvrage qu'a publié Peter Eisenman, le directeur de l'Institut d'architecture et d'urbanisme. Son importance réside je crois, dans le fait qu'il a amorcé la discussion sur les idées dans l'architecture parmi les architectes, les enseignants et les étudiants. Pour la première fois depuis très, très longtemps, on a recommencé à discuter et à parler du bâtiment — du bâtiment en tant qu'idée et du bâtiment en tant qu'art. De ce point de vue-là, ce fut un document extrêmement pertinent. Plus tard, ce livre a été beaucoup lu et on s'est amusé à créer des séparations et à mettre les gens dans des écoles ou des groupes qu'on a dénommés, ou 'gris', ou 'blancs', ou n'importe quoi. Je ne sais rien du 'gris'.

Diamonstein Y a-t-il quelque distinction réelle entre les deux groupes?

Gwathmey Oh oui. Je pense que les cinq architectes d'origine — et l'on pourrait certainement leur en ajouter d'autres — se sont vraiment intéressés aux idées architecturales dont la base intellectuelle s'était développée en Europe. L'autre soi-disant groupe s'est préoccupé davantage du vernaculaire américan et de cette tradition-là. Je pense que les deux points de vue sont différents. Ils se chevauchent, mais je dirais que le point de vue américain est plus littéral et que l'autre tend vers l'abstraction. L'un est représentatif et l'autre pas, et je pense que c'est là que se trouve la différence. Ça a dérangé beaucoup de gens, ce que je n'ai jamais compris.

Diamonstein Est-ce que vous vous êtes jamais tout à fait intégré au groupe des 'cinq de New York', qui ont été six avant qu'il fût publiquement proclamé qu'ils étaient cinq. Au moment de la publication du livre, vous vous étiez déjà associé avec Robert Siegel. Vous êtes-vous jamais réellement intégré à ce groupe puisque vous avez toujours porté un profond intérêt au bâti?

Gwathmey Comme je l'ai dit, ce n'était pas un groupe. Nous nous connaissions tous grâce à l'enseignement et nous avons été amis et pas amis au cours des années.

Diamonstein Quel en est le statut actuel?

Gwathmey Le statut actuel, c'est que nous restons en rapport. Cela signifie essentiellement que nous regardons nos travaux mutuels et que nous les critiquons. Il y a environ un mois, nous avons dîné ensemble pour fêter l'exposition de John Hejduk. Ce fut une soirée merveilleuse parce que John et les autres ont raconté des histoires concernant les circonstances du début. Rétrospectivement, il est assez étonnant que cela se soit jamais passé. Nous en avons tous ri, vous savez, parce que cela n'a été qu'une situation accidentelle, qui a suffi à susciter assez d'intérêt pour permettre ce qui se passe aujourd'hui — c'est-à-dire un énorme débat à propos de l'architecture et de sa pertinence, du post-modernisme et de son à-propos, s'il en a, etc.

Diamonstein Alors, vous ne vous êtes jamais attendu à ce que les media ou la profession en viennent à définir votre entreprise comme une école spécifique?

Gwathmey Non. Je pense qu'il est intéressant qu'ils l'aient fait. Je pense que cela démontre que l'identité est mise en question. Les gens aiment identifier des groupes. Les noms de code sont efficaces et semblent plus simples. Mais je n'ai jamais pensé que ces noms-là, ni le travail correspondant, soient simples.

Diamonstein Nous venons de nous entretenir avec Frank Gehry. Comme vous le savez, son intérêt pour les matériaux industriels et l'esthétique de l'inachevé contraste violemment avec le soin que vous prenez d'utiliser des matériaux coûteux et riches. Le bois de votre ébénisterie, le verre de vos murs, le métal, chaque détail — tout semble très précisément célébrer ces matériaux. Pourquoi choisissez-vous ces matériaux-là? Qu'est-ce que vous essayez de communiquer par eux?

Gwathmey Je ne suis pas d'accord. Je pense que, historiquement, notre travail s'est également fondé sur des matériaux et des produits industriels disponibles. Nous nous sommes efforcés de réinterpréter leur valeur et, dans cette démarche, de développer une certaine esthétique. Les matériaux peuvent paraître raffinés et coûteux mais le but n'est pas là. Par exemple, les dalles de verre, les plafonds métalliques ont été utilisés par le passé dans les cuisines, les cuisines de restaurant — tous les métaux que vous dites paraître si raffinés sont tous des produits disponibles sur le marché, auxquels on a imposé d'autres valeurs esthétiques. Nous avons essayé de prendre ces matériaux et de les réinventer au niveau de la perception en les situant dans un contexte différent où ils prennent une nouvelle vie. C'est pourquoi vous les caractérisez comme somptueux.

Diamonstein Je ne crois pas que ce soit exactement ce mot-là que j'ai utilisé.

Gwathmey Raffiné et riche.

Diamonstein Paul Rudolph dit, et je serais d'accord avec lui, qu'on peut lire votre travail de plusieurs façons. Y a-t-il une théorie unique ou une idéologie qui définirait votre style?

Gwathmey Je pense que notre travail s'applique effectivement à être à l'écoute du programme, des contraintes du site, de la notion qu'il faut, en premier lieu, qu'un bâtiment joue son rôle. Ensuite, le bâtiment transcende tout cela et devient une œuvre d'art. Et ce n'est pas tellement un style qu'une idée — c'est une attitude envers l'architecture. Notre démarche s'applique d'abord à comprendre les problèmes et à essayer d'établir des hiérarchies et des priorités pour ensuite tenter de les résoudre de façon légitime avec, je l'espère, une attitude suffisamment claire pour manifester ces problèmes en tant qu'objets. Donc, l'étape de la conception est aussi pragmatique que le processus de la construction. Nous apprenons en construisant et nous avons foi dans la construction.

Diamonstein Etes-vous particulièrement sensible aux travaux d'autres architectes et ont-ils considérablement influencé votre travail?

Gwathmey Je suis très sensible au travail de Frank Gehry et à sa personnalité. Je pense que c'est Jim Stirling, l'architecte anglais qui m'a le plus influencé — pas nécessairement du point de vue stylistique, mais en tant que personne qui croit à l'éthique de la construction et qui a utilisé ce que, de nouveau, j'appellerais des matériaux industriels ou des systèmes industriels. Il a su les assembler d'une manière tout à fait unique, je dirais pragmatique. Et bien sûr, je considère que Le Corbusier et Frank Lloyd Wright ont eu une grande influence sur notre conception de l'espace.

Diamonstein Comment votre vocabulaire de base a-t-il évolué dans le dessin au cours des dix années d'existence de Gwathmey Siegel?

Gwathmey Au commencement, lorsque nous avons débuté dans les années soixante, il y avait, si l'on veut bien s'en souvenir, une grande brèche entre l'idéal et la situation de l'époque — en d'autres mots, la guerre du Vietnam. J'enseignais. Les étudiants étaient troublés. Ils étaient incapables d'accepter la rigueur; ils ne pouvaient pas comprendre la discipline de l'architecture au moment où nous avions des assassinats et où le système politique était mis en question. Toutes ces choses-là m'ont fait déconnecter d'avec cette sorte d'identification au système. Je pense qu'il en est résulté que l'architecture s'est faite très jésuite. Elle s'est en quelque sorte dépouillée. Elle est devenue extrêmement abstraite, n'a plus songé qu'à s'exprimer elle-même et, de ce fait, devint minimale. Le temps a passé, l'information et les connaissances se sont accumulées et je pense qu'on est arrivé aujourd'hui à un point où l'architecture est en voie d'être réévaluée, tant par nous que par ceux qui travaillent avec nous. Ce qui nous intéresse, c'est de revaloriser l'ouvrage — en le rendant plus complexe — mais aussi de maintenir la clarté et la rigueur de l'ordre spatial. Je pense que les deux choses sont compatibles. Le travail ancien n'est pas illégitime et il influence fortement le travail présent.

Diamonstein Un de vos bâtiments continue à influencer fortement nos maisons d'aujourd'hui. Ce fut, en fait, votre première construction importante et peut-être votre premier projet important, et il s'agissait de la maison et de l'atelier que vous avez réalisé à Amagansett, en 1967, pour vos parents — votre père, le peintre renommé, Robert Gwathmey et votre mère, Rosalie Gwathmey, la photographe. En gros, la maison est une composition de cubes et de cylindres avec des toits en pente et des revêtements en planches verticales. Comment vous apparaît-elle aujourd'hui ?

Gwathmey Fantastique.

Diamonstein Que pensez-vous de vos imitateurs ?

Gwathmey Je n'y pense pas. Si on se met à penser aux imitateurs, on se crée des problèmes, cela devient insidieux et vous empêche de faire ce que vous voulez faire.

Diamonstein Si vous construisiez cette maison aujourd'hui, est-ce que vous la feriez différemment ?

Gwathmey Ça, c'est une question impossible. Je considère que la maison est forte parce qu'elle répond aux besoins. C'était si clair et si petit. C'est le résumé de toute une éducation, de l'expérience que j'avais acquise et l'occasion était parfaite. Mes parents étaient des clients parfaits. Ils ont vraiment voulu que je réalise une œuvre. Ils m'ont soutenu.

Diamonstein En tant qu'artistes, ils devaient avoir des points de vue particuliers. Ont-ils collaboré avec vous ?

Gwathmey Pas du tout. Ils étaient, en fait, plus éloignés de toute participation que la plupart des clients. Nous avions un morceau de terrain et eux, une certaine somme d'argent, et aucun entrepreneur de Long Island ne voulait s'occuper de la construction. J'ai fini par la construire moi-même avec quelques ouvriers de Brooklyn. On s'y est mis et nous avons construit la maison. Cela a coûté trente-cinq mille dollars.

Diamonstein Il y a de cela treize ans et vingt-six maisons. Vous construisez actuellement pour un client une maison d'été dans une commune avoisinante. Son coût est approximativement d'un million et demi de dollars. Est-ce que vous considérez cette maison comme un résumé de votre travail ?

Gwathmey Non. C'est intéressant. Il est difficile de parler de l'architecture sans la voir. Quand on enseigne et qu'on a une occasion comme celle-ci de réfléchir sur son travail, ce qui se passe, je pense, c'est qu'on considère toujours les maisons comme des bâtiments — en d'autres mots, on tend à généraliser davantage les idées à propos de ces maisons. Elles parlent de l'orientation, de la vue, du site et du temps, et de leur méthode de construction, etc. Elles tendent moins à se fonder sur l'identité de la personnalité spécifique des clients.

Cette maison nous a donné l'occasion de faire un résumé consécutif à une séquence d'apprentissage, en venant après la construction d'autres bâtiments. Son programme est très riche. Les deux assistants qui travaillent avec nous dans notre bureau sont jeunes, énergiques et intelligents comme des dieux. Ils nous relancent constamment pour nous confronter à toutes les questions que nous avons abordées ou négligées dans notre passé de construction. Nous nous trouvons dans une période d'enrichissement. En ce sens-là, j'espère que ce sera, si on y parvient, un résumé de tous nos autres bâtiments.

Diamonstein Est-ce que vous pouvez, sans omettre les questions de programme auxquelles vous êtes confronté, ni celles de programme riche auquel vous faite référence, nous parler de quelques-unes des questions que pose le plan spatial par couches horizontales ?

Gwathmey Ce qui m'importe, c'est que, dans le passé, nous nous sommes beaucoup intéressés à l'architecture en tant qu'objet. Quand le programme était plus petit, cela s'exprimait plus clairement et plus précisément. On pouvait vraiment composer un bâtiment — on pouvait créer un objet composite fortement articulé. Au cours de notre démarche, nous nous sommes aperçus que nous étions parfois obligés de disloquer le bâtiment; parfois, le bâtiment n'est plus perçu en tant qu'objet, mais il produit autre chose — peut-être crée-t-il un lieu. En quelque sorte, j'ai ressenti le besoin de revenir à la richesse et à la clarté de l'objet tout en le rendant en même temps complexe en tant que lieu. Vu la complexité du programme — une serre dans le bâtiment, cinq chambres à coucher, une bibliothèque, un salon, une salle de projection — c'est somptueux. On rassemble tout cela en vue d'en faire un objet comme dans la maison de mes parents et c'est cela qui est extraordinairement passionnant. C'est aussi très stimulant. Chaque intersection, chaque couche, chaque organisation de l'espace, tant verticale qu'horizontale, a un impact étonnant sur le développement du bâtiment et, au bout du compte, sur sa perception. C'est une chance extraordinaire.

Diamonstein Vous parlez de la chance d'avoir un client idéal — comme vos parents — ce qui, je suppose, n'arrive pas très souvent. Et la relation entre l'architecte et le client — en particulier dans un projet comme celui-ci, une résidence secondaire d'été...

Gwathmey Je pense qu'on ne devrait pas faire de jugement de valeur sur ce point. Lorsqu'on dit résidence secondaire, résidence d'été, cela implique, au moins pour moi, qu'on le juge d'une certaine façon moins convenable. N'est-ce pas ? Cela paraît extravagant si l'on dit qu'on est en train de construire une résidence d'été. Ça, c'est un jugement de valeur et je ne pense pas que l'architecture doive jamais s'encombrer de jugements de valeur.

Diamonstein Je faisais plutôt référence à l'emplacement qu'au prix et à l'extravagance.

Gwathmey O.K. Mais comprenez ce que je dis, moi.

Diamonstein Oui, bien sûr.

Gwathmey Je pense qu'une œuvre d'art est une œuvre d'art, qu'elle soit utilisée en été, qu'on l'aperçoive en se promenant sur la plage ou à partir d'un avion. Le processus critique est le même partout. Quel que soit le nombre de personnes qui perçoivent cet objet et que ce soit en été, en hiver ou toute l'année, ne doit pas poser de problème. A tout le moins, ce n'est pas un problème pour moi.

Diamonstein Puisque nous parlons du client, quels sont les problèmes qui se posent à lui ou à elle ? Quelle est la part du projet qui devrait découler des problèmes tels que les clients les définissent ? Quelle est la part, dans un tel projet, qui résulte d'un style ou d'une notion préconçue ? Jusqu'à quel point pouvez-vous être sensible aux besoins d'un client pour qui vous construisez une maison sans, en fait, compromettre vos intentions d'artiste ?

Gwathmey Eh bien, deux choses. La première, c'est que je pense que les clients qui viennent voir des architectes comme nous sont déjà familiarisés avec le travail et qu'ils se sentent en affinité avec lui.

Diamonstein Au commencement...

Gwathmey D'une manière assez générale, les gens qui ne connaissent pas notre travail sont, soit immédiatement choqués et disparaissent, ou ils restent. De deux choses l'une. Donc, ce client-ci connaissait effectivement le travail. Ce que nous essayons de faire pour arriver à une œuvre d'art, puisque après tout nous enseignons et que nous nous sentons en fin de compte obligés de parler d'art, c'est de dégager toutes les questions de programme; nous tenons à connaître tout ce que le client aime ou n'aime pas, ce qu'il déteste, tous ses préjugés. Quelques fois, ça passe presque la mesure. De tout cela, nous faisons un corps de données. Ensuite nous parlons du site, des justifications de telle ou telle vue, de l'intimité et ainsi de suite. Nous discutons des possibilités d'organisation générale, ce que je considère comme très positif. Ce ne sont pas des préjugés; ce ne sont pas des données qui vont automatiquement créer un dessin, mais ce sont des choses que nous devons comprendre. Lorsqu'on assemble tout cela avec un point de vue, et ce point de vue s'appuyant sur le corps de données et sur le site — son emplacement et les procédés de construction — on commence le travail effectif. Nous avons tendance à fournir au client beaucoup d'informations, peut-être plus que nécessaire, quant à nos raisons de faire telle ou telle chose. Je pense que cela fait partie de l'éducation du client et je ne dis pas cela dans un sens négatif, parce qu'il, elle ou eux participent à la démarche — dans le sens qu'ils en sont finalement les principaux utilisateurs. Ils méritent qu'on les initie aux raisons qui font que telle chose doit être telle, alors qu'elle est tellement privée et que, cependant, elle ne doit pas nécessairement être traitée comme privée. Ils sont portés à contribuer de plus en plus et s'impliquent extraordinairement dans l'expression finale. Ils veulent que ça aille aussi loin que nous pouvons le pousser. Ils veulent que nous allions à nos limites puisque nous les poussons aux leurs, et cela devient un système de soutien mutuel — c'est la seule solution.

Diamonstein Le rapport intérieur-extérieur vous passionne particulièrement. Lorsqu'on se réfère à une de vos maisons, la maison Kislevitz à Westhampton, New York, on l'appelle une rénovation bien que, pour l'essentiel, ce soit un bâtiment neuf. Elle est également un exemple intéressant d'assemblage, d'éléments fixes et d'interpénétration complexe d'espaces.

Gwathmey Eh bien, nous abordons tout problème qui donne une occasion de 'design' et ce bâtiment était un de ces vieux éléphants blancs néo-néo-colonial, de style espagnol, qu'on avait littéralement largué sur le détroit à Westhampton. Elle n'avait aucune vue sur la mer et était complètement noire à l'intérieur. C'était vraiment un très étrange assemblage de formes et de toits en tuiles espagnoles. En faisant ce bâtiment, ce qui apparut, dès l'abord, absolument pertinent, ce fut de comprendre comment il avait été assemblé tel qu'il se présentait, de trouver les principes organisateurs du bâtiment originel et ensuite, littéralement, de retisser un programme flambant neuf, un bâtiment flambant neuf à l'intérieur et aussi alentour. Je veux dire : le pousser à ses limites comme aussi le travailler de l'intérieur. Je considère les contraintes comme très importantes. Elles sont positives parce qu'elles nous permettent de disposer d'un point de départ pour travailler. Les contraintes que nous avons choisies furent celles de garder l'ensemble des diverses configurations du toit et les fondations d'origine. Nous avons décidé de travailler à partir de ces deux données afin de renforcer l'idée du bâtiment original en le remodelant dans un environnement neuf et avec des formes neuves. C'est le seul genre de juxtaposition qu'on pouvait envisager. J'ai toujours dit : si je n'ai pas fait ce toit, j'ai pu travailler à partir de lui. On a fait deux choses à la fois, ce que j'hésiterais à faire si je commençais à partir de rien.

Diamonstein Je sais que vous êtes soucieux d'une architecture de durée. Mais, dans un projet comme celui-là, pourquoi ne pourriez-vous pas commencer à zéro ?

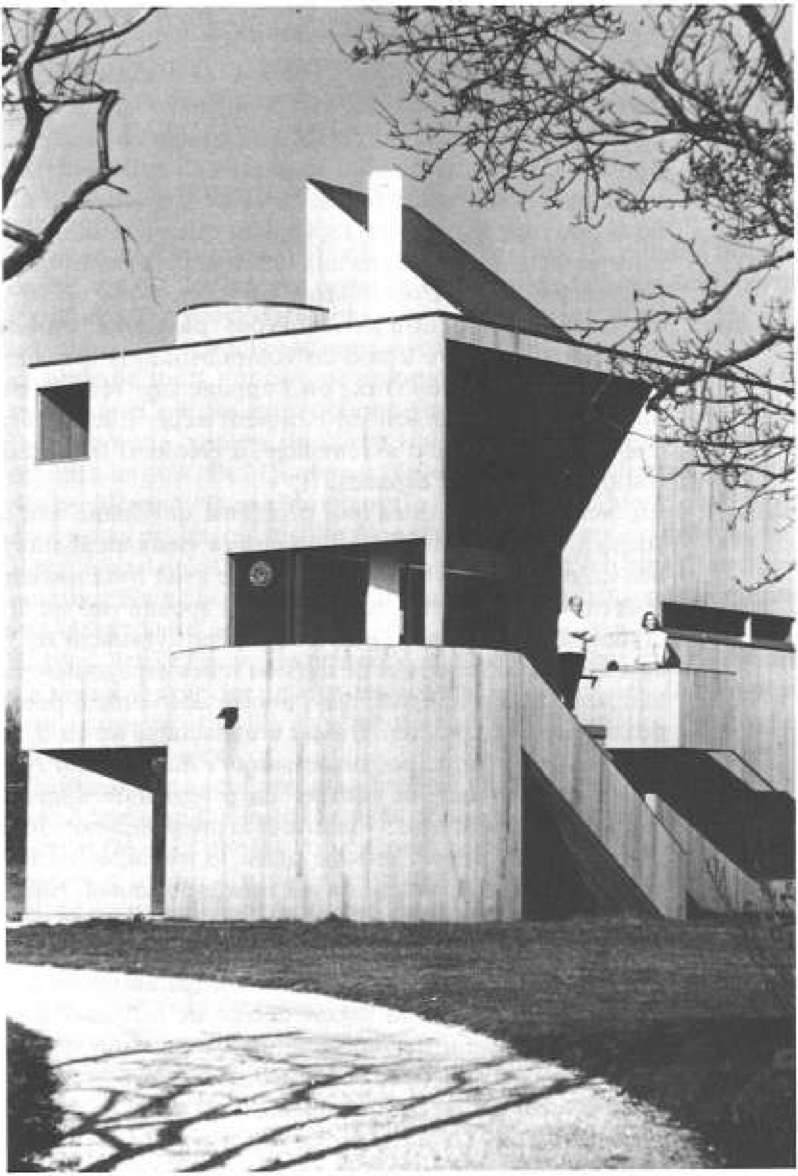
Gwathmey Parce que sa femme aimait le bâtiment. Elle aimait les vieux toits de style espagnol et elle avait la vision d'une maison de planteur du Sud, ce qui n'est pas mal. Donc, tout était bien.

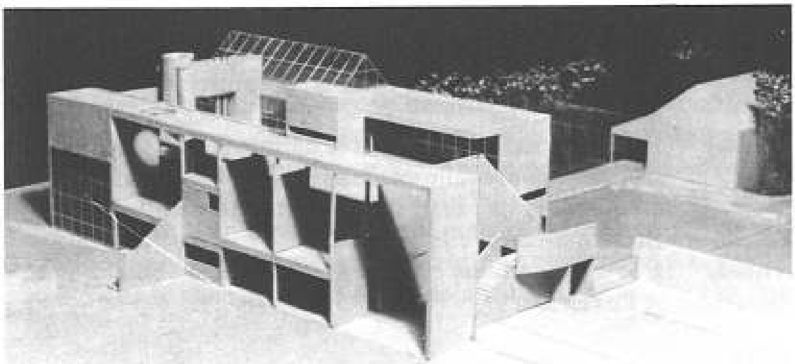
Diamonstein Et qu'est-ce qu'elle a obtenu ?

Gwathmey Elle a obtenu une maison de planteur du Sud.

Diamonstein A l'extérieur ?

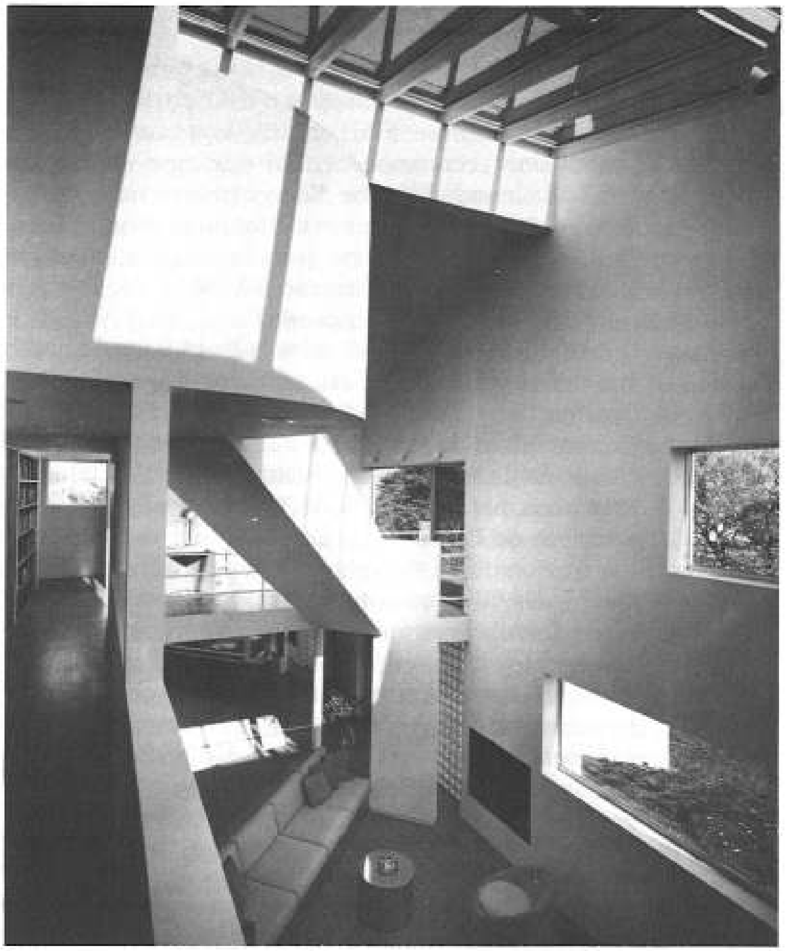
Maison
Gwathmey,
extérieur,
Amagansett,
N.Y.
Crédit photographique:
Charles
Gwathmey.

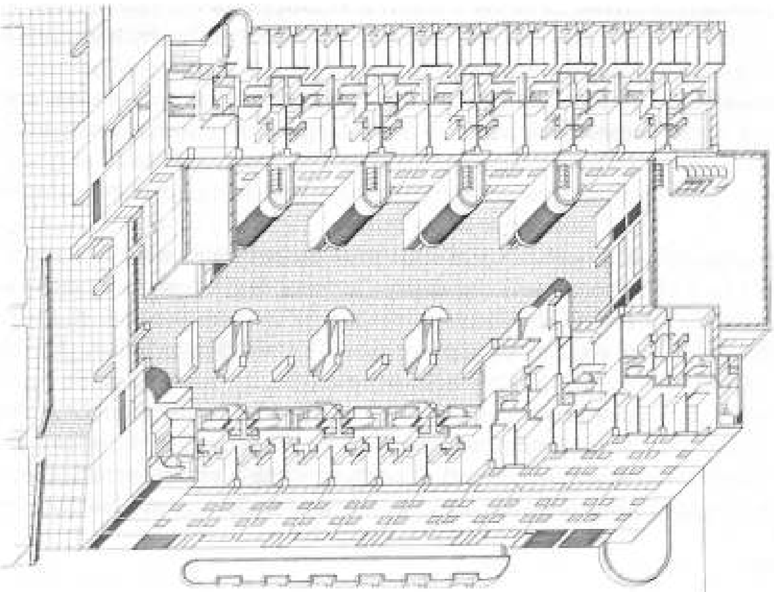




Maison à
Long Island,
extérieur,
Long Island,
N.Y.,
maquette.

Maison Kislevitz, hall d'entrée vu à partir du balcon du premier étage, intérieur, Westhampton, N.Y. Crédit photographique : Norman McGrath.





Columbia University, logements d'étudiants, East Campus, New York, N.Y., dessin axonométrique.

Gwathmey Non. Non. Elle a obtenu tout. C'est formidable. Vous savez, une maison de planteur du Sud, ce n'est rien d'autre qu'un bâtiment qui donne un certain sens du lieu. Elle a une certaine présence. Elle a un programme accommodant, qui participe au paysage et s'offre à l'utilisateur sous la forme d'une demeure riche. Je ne veux pas dire riche, riche d'argent, je veux dire qui se montre riche d'agréments. De toute façon, l'art n'est que réinterprétation et l'architecture ne fait rien autre que réinterpréter l'histoire. Donc elle pense qu'elle a ce qu'elle voulait et nous aussi.

Diamonstein Quelle différence y a-t-il entre bâtir et faire de l'architecture ?

Gwathmey Par définition, bâtir, c'est produire des abris. Bâtir, c'est de la construction. L'architecture, c'est du dessin et si possible de l'art. De mon point de vue, il y a donc une grande différence.

Diamonstein Quelle est la reponsabilité historique de l'architecte ?

Gwathmey Pour nous, par responsabilité, nous entendons la compréhension des principes de l'histoire de l'architecture — pas nécessairement ses implications stylistiques, mais les raisons qui font que des bâtiments, des villes ou d'autres constructions aient été organisés de la façon dont ils l'ont été. C'est d'un intérêt évident si l'on pense à un palais de justice qui est la structure la plus ancienne que nous connaissions. Qu'on aille à Pompeï et puis dans un palais de la Renaissance et ainsi de suite, alors on comprend pourquoi ils sont et comment ils sont venus à exister. Ce principe-là peut être réinvesti aujourd'hui et redéfini avec la même logique et la même consistance. En d'autres termes, ce serait une proposition tout à fait valide de dessiner ainsi un palais de justice, si le site et toutes les autres contraintes impliquaient qu'on trouve là une solution légitime.

Diamonstein Mais vous n'impliquez *pas* que la citation historique soit la solution légitime pour l'actuelle...

Gwathmey Je ne m'intéresse pas à la citation historique en soi, en tant qu'idée stylistique. J'aime comprendre les styles historiques, mais je préfère ne pas m'en servir.

Diamonstein Il a été dit que la réussite de votre bureau revient en partie à votre association avec Robert Siegel, votre compagnon de classe et copain de lycée à la High School of Music and Art. Est-ce que vous saviez alors que vous partageriez un territoire aussi commun ? Comment est née votre association ?

Gwathmey Eh bien, nous avons joué au ballon ensemble au lycée. Il est parti poursuivre ses études et moi les miennes et nous nous sommes retrouvés dans le bureau d'Edward Barnes. Il avait une position d'architecte associé dont il était très satisfait. J'avais toujours eu envie d'ouvrir mon propre bureau. La maison de mes parents vint à peu près à cette époque et j'ai quitté le bureau d'Ed. Petit à petit, j'ai obtenu quelques commandes et je suis allé parler à Bob. Ce qui est étonnant dans notre association c'est, je pense, que nous sommes tous les deux des personnes très batailleuses qui savent ce qu'elles veulent. Mais il n'y a pas de concurrence entre nous. C'est une relation fantastique parce que je pense vraiment que nous nous complétons et travaillons ensemble. C'est un état assez étonnant.

Diamonstein C'est merveilleux. Il est intéressant que vous l'appeliez un état. Quand vous et Siegel avez dessiné l'immeuble Thomas and Bett, le vice-président de cette compagnie a dit: «Parfois Charles Gwathmey faisait ce que je considérais comme des propositions utopiques, mais Robert Siegel et moi nous les remodelions pour qu'elles rentrent dans le budget». Est-ce que c'est de cette manière-là que votre relation avec Siegel fonctionne le plus souvent?

Gwathmey Non. Ce sont des racontards. C'est du même bateau que les 'cinq de New York'.

Diamonstein Comment fonctionne-t-elle? Quelle est la réalité de la situation dans le travail quotidien? Etes-vous impliqués tous les deux dans le dessin de chaque projet?

Gwathmey Nous sommes tous les deux impliqués dans le dessin du début jusqu'à la fin. Nous travaillons avec les autres personnes du bureau et, plus celles-ci se sentent concernées, meilleurs nous devenons. La vraie différence entre nous est que mes propres énergies, contrairement à celles de Bob, peuvent aller à la tangente. J'ai tendance à penser à beaucoup de choses en même temps. Heureusement, il aime se concentrer sur une seule question à un moment précis. Ce que les gens disent sur la façon de travailler des autres est vraiment drôle. Nous sommes là tous les deux, nous travaillons et nous adorons faire des bâtiments. Nous travaillons bien ensemble. Il remodèle peut-être le vice-président de Thomas and Bett et moi, d'une autre manière, le président de l'université de Columbia. N'est-ce pas?

Diamonstein Au cours des trois dernières années, le projet sur lequel se sont concentrés vos intérêts et vos énergies, c'est le cloître résidentiel et académique que vous avez dessiné pour le campus de l'université de Columbia. Son coût s'élève à dix-huit millions de dollars. Vous avez développé une notion entièrement neuve de la manière de traiter les étudiants; votre intention a été de traiter les étudiants comme des individus et non comme une catégorie. Avez-vous été obligé de remodeler le président de l'université de Columbia et dans quelle mesure?

Gwathmey C'est un projet intéressant parce que c'est notre premier projet urbain important à New York. C'est extrêmement difficile à cause des contraintes et des conditions de contexte existant au Columbia Morningside Park. C'est un programme très complexe. Columbia est un client extraordinairement lourd, où l'autorité est très hiérarchisée. Ce que nous avons vraiment essayé de faire, c'est de comprendre que le dortoir en soi n'était plus un type de bâtiment viable. Un étudiant demande et devrait avoir les mêmes commodités que celles d'une personne qui louerait un appartement — au fond, c'est aussi simple que ça. Le bâtiment a donc été organisé pour donner de l'intimité, en partant de l'idée que quatre étudiants, disposant chacun d'une chambre à coucher personnelle, partageraient une salle de séjour, une salle à manger et une cuisine. L'idée était de donner à l'étudiant un sens du lieu dans une organisation architecturale de dimension quand même assez réduite — un collège ou un bâtiment — et ensuite, de le mettre en rapport avec l'ensemble de l'université. Tous ces éléments étaient importants. Quand le dessin, qui n'était qu'un dessin de premier jet, s'est trouvé approuvé par le conseil d'administration et le président, Bob et moi, nous nous sommes saoulés le soir et nous nous sommes regardés et nous nous sommes dits que nous pensions que Columbia était affreux.

Diamonstein Vous voulez dire: le projet que vous aviez dessiné?

Gwathmey C'est ça. Nous étions d'avis qu'on nous avait fait des pressions perfides en nous proposant ce que nous avions proposé. Nous nous sentions obligés de le redessiner. Et quand nous avons raconté ça au président, nous avons failli être congédiés. Finalement, on a surélevé une nouvelle plate-forme au niveau de la rue pour établir le lien entre le niveau du campus de Columbia et celui de la ville de New York. Les implications du quartier et l'ouverture de Columbia sur les quartiers environnants jouaient un rôle très critique dans la détermination de l'organisation du bâtiment. En réalité, le groupe de bâtiments constitue un ensemble qui forme à la fois une lisière à la grille de la ville de New York le long de Morningside Park et qu'aménage un grand portail pour le campus. Il rassemble plusieurs bâtiments et des entrées qui, auparavant, n'avaient aucune identité de lieu; en quelque sorte, on tombait dessus par hasard. Du même coup, notre projet a créé un espace extérieur important — un espace en forme de cour qui organise le plan tout entier. Et il soulève des problèmes qui couvrent toute la gamme des problèmes urbains, du parc de stationnement souterrain jusqu'aux questions de sécurité. Quand on le regarde, cela paraît très simple; c'est un cloître et rien d'autre. La notion de cloître repose sur le fait qu'on y entre et qu'on se trouve alors dans son propre domaine. Toutes les entrées et toutes les maisons fonctionnent à partir de cet espace central — tant fonctionnellement que pour la perception. C'est un stratagème qui n'est pas nouveau.

Diamonstein Ce qui est nouveau, c'est qu'il soit le premier dortoir que l'université de Columbia ait construit depuis plus de vingt ans.

Gwathmey Ça, c'est neuf.

Diamonstein C'est également un genre de commande qui va habituellement à des agences d'architecture plus commercialement orientées. Comment avez-vous obtenu cette commande?

Gwathmey Le doyen de l'école d'architecture de Columbia était alors Jim Polshek. Je considère qu'une école d'architecture devrait toujours avoir un doyen qui exerce le métier et qui soit orienté vers le dessin, alors, l'école se sent concernée par l'idée du projet, et de plus, le doyen dispose d'une certaine influence sur les décisions de construction que prend une université. Ce fut, je crois, la première fois depuis longtemps, que l'école d'architecture participa au choix. Il a fait une liste d'architectes qu'il pensait devoir être sensibles au projet. Et nous avons été si charmants que nous avons obtenu la commande.

Diamonstein A l'université de Columbia et dans votre très important projet de rénovation pour l'université de Princeton — celui qui vous a valu un prix — le cadre universitaire a fourni à votre projet une occasion et une obligation de types particuliers. Dans votre dessin pour le Whig Hall, détruit dans un incendie, vous avez juxtaposé des échelles anciennes et nouvelles et développé une monumentalité ancienne et nouvelle. Parlez-nous de ce bâtiment et de l'obligation/occasion que vous estimez être celle d'un architecte qui travaille à l'intérieur d'un cadre universitaire.

Gwathmey Quand on est enseignant, on est en même temps élève, parce que les élèves vous apprennent quelque chose et qu'on apprend en enseignant. On tire aussi de l'enseignement de ce qu'on a produit. Whig Hall a été une occasion merveilleuse parce que, pour l'organisation du bâtiment, elle s'adressait à un genre de précédent classique — un temple. En 1970, on a présenté un programme flambant neuf. Le problème consistait à le réconcilier avec l'ancien bâtiment et non, tout au moins à l'intérieur, à le restaurer tel qu'il était autrefois; il s'agissait littéralement de construire un bâtiment neuf à l'intérieur de l'ancien, tout en conservant les morceaux servant de référence au précédent historique. Nous avons voulu saisir l'occasion de développer un dialogue entre le maintien de ces morceaux clefs de l'ancien et les morceaux clefs du nouveau pour arriver à ce qu'ils s'accordent d'une manière satisfaisante. De plus, cela se passait dans une université, c'était donc une occasion manifeste de fournir aux étudiants un enseignement quant à la possibilité de ce dialogue; cela pendant la construction, et plus tard, lors de l'utilisation du bâtiment. L'université donne au bâtiment une sorte d'éclat qu'il n'aurait pas d'ordinaire. L'université est un laboratoire et, pour cette raison, je pense, un endroit merveilleux et stimulant pour la construction de bâtiments.

Diamonstein Ce n'est pas seulement un stimulant, car son aspect didactique est manifeste. Je me suis souvent demandée si le fait que votre père était peintre, et un peintre très renommé, avait eu de l'influence sur votre propre travail ?

Gwathmey Je ne pense pas que son influence se soit portée sur l'image que donne mon travail. Mais, ma mère et lui, ont certainement eu une influence très considérable sur moi. Puisque tous les deux travaillaient dans les arts plastiques et qu'ils ont toujours eu leurs ateliers dans notre maison, j'ai constamment été exposé à ce genre de vie. Je crois y avoir compris que l'idée de créer était valable et satisfaisante. Mon père enseignait à Cooper Union et j'observais et j'ai vécu une certaine façon de vivre. Ils m'ont forcé à me risquer. Ils m'ont obligé, lorsque j'avais onze ans, à entrer avec eux dans chaque musée d'Europe, dans chaque cathédrale, quelquefois contre mon gré.

Diamonstein Vous auriez préférer y aller seul ?

Gwathmey A l'époque, j'aurais préféré ne pas y aller. Mais ça a eu une réelle signification. Je ne sais pas si je comprenais ce que je regardais. Mais j'en ai certainement reçu un sens différent et conservé un souvenir parce que je l'ai enregistré, j'ai fait des dessins; j'ai acheté des cartes postales, j'ai pris des notes; j'ai gardé en mémoire tout simplement. Mes parents ont toujours ardemment souhaité que je devienne autre chose qu'un artiste. J'ai toujours des racines dans le Sud et une certaine dose de passion pour lui.

Diamonstein Vous avez su, avec aisance, satisfaire à la demande d'architecture de planteurs de Madame Kislevitz. Est-ce que vous avez jamais collaboré vous-même avec un artiste ?

Gwathmey Non.

Diamonstein Est-ce que vous aimeriez le faire ?

Gwathmey Je n'en suis pas sûr. Je suis d'accord sur ce point avec Frank Gehry. Je trouve qu'il a dit très bien que la collaboration implique automatiquement le compromis. Comme je pense vous l'avoir déjà dit, la raison pour laquelle les sculpteurs mettent une pièce devant un bâtiment, c'est en quelque sorte pour en augmenter la signification. En fait, c'est vraiment pour cela qu'ils le font. C'est pour cela que des clients achètent des objets d'art. L'architecture n'est pas ce qu'elle devrait être, donc l'art la rend plus acceptable.

Diamonstein C'est un point de vue bien cynique, surtout de la part d'un fils d'artiste...

Gwathmey Non. Le point de vue cynique c'est celui qui pousse des gens à acheter de l'art dans ce contexte. Je ne pense pas que le Picasso de l'immeuble Hancock à Chicago ait quelque rapport que ce soit avec une collaboration. Je pense qu'une personne a construit le bâtiment et une autre a acheté l'objet. Et ils se trouvent là ensemble. C'est fantastique.

Diamonstein Mais dans l'avenir, qu'on le veuille ou non et que ce soit par engagement à l'amiable avec l'administration des services généraux ou par obligation, comme dans approximativement dix-sept villes et vingt-et-un Etats où un demi à un pour cent du coût de la construction doit être réservé à l'achat d'œuvres d'art, ce processus de collaboration pourrait/devrait/doit avoir lieu. Comment envisagez-vous son avenir et sa mise en œuvre ?

Gwathmey Eh bien, en tant qu'architecte je dois dire que si ce que vous dites est vrai et si on croit que l'artiste peut participer à la création d'un espace et l'enrichir, ce qu'on peut certainement croire au moment où l'on dessine les bâtiments et où l'on réfléchit à la manière dont ils seront perçus, alors je me sentirais obligé de considérer la contribution de l'artiste comme partie intégrante du programme et de l'élaboration du projet. Dans un sens presque architectonique, on peut comprendre que cela pourrait être une possibilité et une réalité, et je le pense en ces termes-là. N'est-ce pas? Je ne veux pas donner l'impression d'un compromis. Mais je ne pense pas que je pourrais jamais dessiner un espace conjointement avec un artiste, rien que pour l'amour de la collaboration.

Diamonstein Pourriez-vous envisager une relation avec un artiste?

Gwathmey Oh, bien sûr! Je considère qu'un architecte qui dessine un musée, une galerie, un appartement ou une maison qui contiendront de l'art doit y réfléchir d'une manière positive. Ça ne signifie pas que la collaboration doive exister au niveau initial du dessin. Ça, je trouve que c'est problématique.

Diamonstein Parce que vous ne voulez pas prendre des avis extérieurs qui proviennent des intentions de quelqu'un d'autre?

Gwathmey Non. Je pense que ça ne correspond pas à ma façon de penser. Je ne dis pas que je ne pourrais pas penser de cette façon. Disons que je n'ai pas pensé comme cela. Les bâtiments que nous construisons sont des objets en soi et beaucoup de leurs implications concernent la forme et la sculpture et tout ce que nous définirions comme de l'art. Je n'ai jamais pensé qu'ils doivent dépendre d'une collaboration ou nécessairement lui en être redevable.

Diamonstein La circulation dans les espaces intermédiaires semble être au cœur de votre dessin. Je suppose que cela s'entend à l'intérieur du processus d'articulation de l'espace par couches. Diriez-vous qu'en général vos espaces par couches tendent à se concentrer de plus en plus?

Gwathmey Je pense qu'à mesure que la complexité des programmes augmente, l'occasion de composer l'espace par couches se présente plus souvent. Je pense qu'il y a différentes manières de parler de l'espace par couches. En tant que volume, l'espace est tridimensionnel et, en soi, l'organisation par couches — au moins comme l'utilisent d'autres praticiens — peut avoir une implication différente. On peut organiser l'espace par couches, mais on peut aussi organiser par couches des plans ou des surfaces. Nous essayons d'enrichir l'espace plutôt que la surface. L'interpénétration, le chevauchement et l'intersection spatiales nous intéressent. Nos bâtiments sont volumétriques, ils sont crédibles du point de vue de l'espace. Ils se définissent moins par ce qu'on appelle un enrichissement par revêtement de surface que par la nature et les implications de l'espace.

Diamonstein Un des moyens que vous utilisez pour accroître cet enrichissement consiste dans l'utilisation très habile que vous faites de l'aménagement intérieur. Vous est-il jamais venu à l'esprit de concevoir en même temps l'intérieur et l'extérieur comme cela a été fait pendant le dix-neuvième siècle?

Gwathmey Nous le faisons en effet. Nous ne pensons pas que l'œil sépare. Si un bâtiment parle de transparence et parle simultanément de l'intérieur et de l'extérieur, on ne peut que le dessiner et le percevoir simultanément.

Diamonstein Mais vous avez fait d'excellents aménagements intérieurs qui sont sans rapport avec l'extérieur.

Gwathmey C'est juste. Nous avons fait d'importants arrangements intérieurs. L'occurrence, en cela, ressemble beaucoup à celle de la maison Kislevitz — travailler avec des contraintes, à l'intérieur d'une référence donnée. Notre idée est d'explorer à fond la notion de la perception qu'on a de l'espace quand on produit des environnements et d'utiliser cette occasion comme une sorte de laboratoire d'apprentissage concernant des choses que nous n'aurions pas tendance à amorcer dans un bâtiment neuf. L'arrangement d'intérieurs a ajouté un autre morceau au puzzle qui, encore une fois, nous aide à comprendre comment rendre plus riche et plus complexe les nouveaux bâtiments que nous construisons actuellement. Ils s'alimentent et se soutiennent l'un l'autre...

Diamonstein Vous sentez-vous limité quand vous avez à répondre aux demandes d'un client dans ce genre de situation ?

Gwathmey Non. Je suis heureux de les avoir. Je pense que le problème le plus insoluble est de dessiner dans le vide — pas de programme, pas de site. Ce serait pour moi presque inimaginable. Plus d'information nous avons et plus de ce qu'on appelle des contraintes, et plus claires soient l'occasion et les références, alors plus clair, plus fondé et plus précis sera le projet qui sera construit.

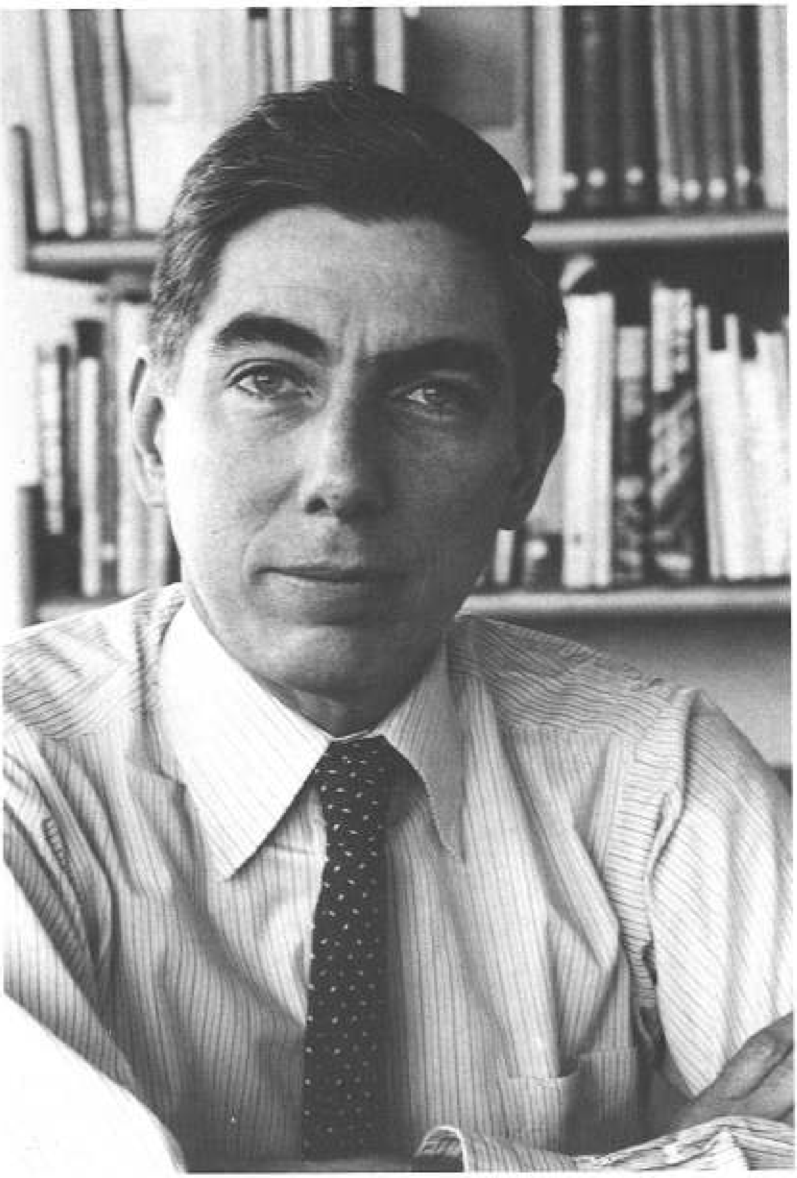
Diamonstein Quels sont vos meilleurs projets non construits et pourquoi n'ont-ils pas été construits ?

Gwathmey Je ne sais pas. Le meilleur projet non construit a probablement été celui d'une maison que nous avons envisagé de construire à Malibu. Elle réinterprétait en quelque sorte toute la notion du bandeau et de la lisière et celle du bâtiment par couches. On a commencé par traiter le bord de mer et le bord de la route et toute cette notion d'architecture de bandeau, mais ça n'a pas eu de suite. Nous avons essayé d'appliquer à nouveau les mêmes principes, il y a un an environ, dans une autre maison qui n'a pas été construite.

Diamonstein Vous avez abandonné ce projet ?

Gwathmey Non. Mais tout bâtiment a des références. Certains bâtiments isolés ont des implications urbaines. En d'autres mots, un bâtiment au bord de la mer, sur une dune où il y a de nombreux bâtiments alignés en raison du point de vue et du bord ne diffèrent pas conceptuellement des rangées de maisons. Si on en conçoit les implications urbaines, on aura tendance à dessiner un bâtiment aligné d'une façon différente de celle dont on dessinerait un bâtiment au milieu d'un champ. Mais je ne pense pas à ce qui n'est pas construit. Je pense que lorsqu'on fait la démarche et qu'on dessine quelque chose, on produit tout simplement une autre pièce qui a son importance dans notre propre développement. On veut toujours les construire, au moins en ce qui me concerne, mais je suis également heureux que nous ayons eu l'occasion de faire toute cette démarche parce qu'elle continue à nous informer.

HUGH HARDY



Hugh Hardy
Né à Mallorque, Espagne, 1932
B. Arch. Princeton University, 1954
M.F.A./Arch. Princeton University, 1956

Diamonstein Hugh Hardy est un des associés du bureau Hardy Holzman Pfeiffer Associates. C'est un des jeunes bureaux les plus écoutés du pays. A côté de son activité de projets pour des bâtiments neufs, le bureau a joué un rôle de chef de file en attirant l'attention sur la préservation et la réutilisation des structures anciennes. Hardy Holzman Pfeiffer a été amené à rénover des bâtiments historiques aussi bien que beaucoup de bâtiments anciens non historiques, par exemple, la Carnegie Mansion qui héberge aujourd'hui le musée Cooper-Hewitt. Il s'est également occupé d'écoles, d'hôpitaux, de résidences, de gares et de centres communautaires à travers le pays. On peut citer parmi les bâtiments les mieux connus du bureau : la Mount Healthy School, le centre de santé professionnelle (Columbus Occupational Health Center) à Columbus dans l'Indiana, cette ville remarquable remplie d'architecture inhabituelle, le centre d'entraînement des pompiers à Ward's Island dans la ville de New York, les nouvelles salles de concert à Minneapolis et à Denver et le centre administratif récemment inauguré à Madison dans le Wisconsin. Le siège du bureau est situé loin des quartiers de luxe du haut de la ville, loin de bureaux comme celui de Johnson-Burgee ou I.M. Pei. Hardy Holzman Pfeiffer occupe un étage dans un bâtiment de la partie sud de Park Avenue, dans un quartier à loyer modéré. Le bureau est rempli de tapis aux couleurs criardes, de lumières éclatantes et les murs sont couverts de souvenirs comprenant de nombreux prix d'excellence. De toute évidence, ce n'est pas Skidmore, Owings & Merrill, mais il ne fait pas non plus une architecture qui y ressemble. En effet, Hugh, la plupart des rénovations que votre bureau a entreprises ne ressemblent en rien aux restaurations prudentes, modestes et bien élevées auxquelles on pourrait s'attendre en jugeant d'après des bâtiments comme Cooper-Hewitt. Le plus souvent, elles sont effrontées et hardies, pleines de couleurs primaires, de grands dessins décoratifs et de lumières vives. Deux de vos projets pour la ville de New York sont des musées. L'un, le Musée de l'Enfance (Children's Museum) se trouve de l'autre côté de la rivière, à Brooklyn. C'est presque le parfait inverse de Cooper-Hewitt. Comment se fait-il que vos deux musées new-yorkais soient tellement différents et, dans le fond, sont-ils différents ?

Hardy Tous deux constituent des transformations d'institutions. Le financement pour Cooper-Hewitt a été privé, et il a fallu beaucoup de temps pour arriver à bout de cette rénovation. Cooper-Hewitt est un rejeton de Cooper Union, mais avec ses particularités propres. C'est un bâtiment neuf qui est à présent soutenu par le Smithsonian Institute et dont la collection est orientée en vue de jouer un rôle différent dans la communauté. Tout ceci est, en grande partie, à mettre au compte de son nouveau directeur. Le Musée de l'Enfance se trouvait dans un bâtiment condamné et a déménagé dans un nouvel environnement grâce à un nouveau directeur, à de nouvelles ressources financières et à des subventions de la ville. Au point de vue du vocabulaire, ils sont certainement assez différents l'un de l'autre. Mais ils ont également des ressemblances, même si je crois qu'il serait quelque peu forcé de dire qu'ils sont les mêmes. Notre dessin pour le Musée de l'Enfance — qui a été réalisé il y a environ douze ans — représentait une tentative d'acheter le volume maximum d'espace avec des ressources limitées et de parvenir à une variété spatiale aussi grande que possible, sans programme très clairement défini. Au Cooper-Hewitt, nous avions une série de volumes déterminés, un programme clairement énoncé et, à nouveau, des ressources limitées. Il a été construit par étapes sur une période de deux années. Tous deux ont été des projets très difficiles au point de vue technique en raison des problèmes soulevés par une construction par étapes. Donc, je pense qu'ils sont les mêmes et ne le sont pas.

Diamonstein Votre bureau a réalisé des projets pour beaucoup de bâtiments destinés aux arts, aussi bien aux arts du spectacle qu'aux arts plastiques. Souvent l'interaction de l'art, des artistes et de leur public, et des espaces flexibles paraissent faire partie de votre philosophie du dessin. Je ne pense pas seulement aux musées dont nous venons de parler, mais également au théâtre de l'université d'Adelphi qui, par son cadre, accentue la relation entre l'acteur et le spectateur et au centre polyvalent, le Performing Arts Center à Artpark à Lewiston, au nord de l'Etat de New York, près des chutes du Niagara. Vous êtes parvenu à y transformer un dépotoir chimique en un centre d'art contemporain. Qu'est-ce que ces projets ont en commun au point de vue architectural ?

Hardy Artpark est une sorte de miracle. Je pense qu'il est révélateur au niveau de la démarche architecturale. Il est né dans une période de crise, la base du financement provenant des partis politiques. C'était une question de revendication. Les habitants de cette région disaient : « Comment se fait-il que le Canada possède toute cette merveilleuse culture de l'autre côté de la rivière et que nous, nous n'ayons rien ? » Alors, pour faire plaisir au politicien local, on a construit une immense salle de spectacle — immense, au moins pour la région. Personne n'a tout à fait cru que c'était vrai jusqu'à ce que la construction fut à moitié achevée et que l'Etat de New York se soit aperçu (par le biais du Département des parcs) qu'il fallait effectivement l'utiliser et l'utiliser bien et qu'il apparut qu'on l'apprécierait et qu'on l'aimerait. Mais il n'y avait aucun programme. Il n'y avait en effet aucun précédent pour une structure de ce genre dans cette partie de l'Etat. Les personnes impliquées dans le programme ont donc lancé l'idée que, temporairement, il n'y aurait qu'une seule saison d'ouverture où l'on présenterait à la fois les arts plastiques et les arts du spectacle. Personne ne pouvait prédire ce qu'il adviendrait d'un ballet, d'un opéra ou d'un concert symphonique à proximité des gorges du Niagara. Mais, vu la quantité de touristes qui arrivent en caravane avec leurs enfants pour voir les chutes, il semblait qu'il faille que, pendant la journée, un événement attire les touristes. Ça se fondait sur une idée proche de celle d'un jardin zoologique des arts : on viendrait voir les artistes au travail. A partir de là, ce qui est arrivé se présente assez différemment. Je crois que c'est aujourd'hui une institution permanente, bien qu'il ait été dessiné à la manière des jeux de cubes démontables. On a trouvé là une merveilleuse excuse d'être fantaisiste, un peu comme dans l'architecture des foires mondiales. C'est donc aujourd'hui sur le point de devenir permanent et chaque année on ajoute une nouvelle couche. L'ensemble bourgeonne, de nouvelles sections sortent, qui n'étaient pas envisagées à l'origine, et tout cela correspond parfaitement à l'idée première qui voulait que cela se modifie et croisse. Il est merveilleux de constater à quel point des subventions d'Etat peuvent conduire à des travaux hautement créatifs. On a tendance à penser que la bureaucratie est inapte à traiter de telles questions; il faut admettre cependant que, dans le domaine des arts plastiques, cela a amené un énorme changement. Un certain prestige s'attache au fait d'avoir travaillé à Artpark. Et les arts d'environnement présentent maintenant toute une palette. Ils peuvent travailler dans un merveilleux site naturel.

Diamonstein Vous vous êtes référé à l'idée première du dessin. Comment un architecte dessine-t-il de l'espace destiné à promouvoir la création artistique et sa réalisation sur place ? Où commencez-vous ?

Hardy A Artpark, l'idée de base était que tout cela serait démonté et disparaîtrait. Il était également envisagé, au commencement, qu'il se consacrerait à du travail de petites dimensions, à de l'artisanat, de la poterie et des productions régionales. Ce n'est que plus tard que des professionnels se lancèrent dans des travaux plus importants. C'est pour cela que nous avons essayé de créer quelque chose qui donnerait une image de la variété et un assortiment de lieux correspondant à une situation expérimentale en perpétuel changement. Il y avait donc des lieux ouverts et des lieux clôturés composés d'angles, de matériaux divers et d'objets industriels. Nous avons même construit une hutte en bois pour un de ces lieux clôturés. On ne peut vraiment pas savoir ce que sera le résultat final lorsqu'on travaille aussi vite. Nous avons essayé de fournir autant de possibilités de clôturer des espaces qu'on pouvait imaginer.

Diamonstein L'architecte sert-il d'agent provocateur et devrait-il le faire ? Jusqu'à quel point l'architecte ou l'architecture devraient-ils s'affirmer dans la conception d'un programme destiné à un lieu de ce genre ?

Hardy Dans ce cas-ci, ce qui est apparu absolument essentiel, ce fut qu'un quelconque cadre de charpente permette à chacun d'accrocher ce qu'il voulait et incite à s'en servir. Je puis imaginer des circonstances dans lesquelles ce serait une idée fausse, où il faudrait faire quelque chose d'aussi neutre que possible. Mais les mots 'neutre' et 'flexible' sont très dangereux.

Diamonstein Comment décidez-vous de ce qui est présomptueux et de ce qui est nécessaire ?

Hardy Eh bien, l'architecture consiste essentiellement à prendre des décisions réfléchies; il faut donc les prendre dès le début. La démarche implique des choix importants et soulève des questions importantes qui couvrent tout l'éventail des questions et jusqu'à la couleur finale. La salle dans laquelle nous sommes assis serait radicalement différente si elle était d'une couleur différente (et elle n'avait pas cette couleur-ci à l'origine). C'est un des choix importants concernant la salle de conférence de la New School. Mais l'existence de ce lieu a été décidé au commencement de la démarche.

Diamonstein Qui a élaboré le programme de Artpark?

Hardy Une merveilleuse série de hasards a réuni des gens qui nous ont apporté toutes sortes de données, mais cela ne représentait pas un programme architectural dans le sens traditionnel du mot : autant de mètres carrés pour autant d'activités diverses. L'idée de base était d'obtenir une aussi grande multiplicité d'endroits que possible, allant du parc de stationnement au centre de spectacle de huit millions de dollars. L'Artel, comme on l'appelle, a été envisagé comme un pont qui rassemblerait l'automobile et l'audience.

Diamonstein A quoi ressemble cet Artel?

Hardy C'est une série de plate-formes en bois surmontées de ces fermes triangulaires qu'on utilise dans les granges, assemblées par boulons. Maintenant le bois est devenu gris. La première année, il y avait des pétunias. Je ne sais pas s'ils ont gardé les pétunias. Il y avait même des jardins ornementaux. C'est un ouvrage qui s'affirme peu, puisqu'il a été conçu pour disparaître complètement. Le temporaire n'est pas toujours temporaire comme le prouvent les bâtiments datant de la première guerre mondiale sur le Mall de Washington qui n'ont disparu qu'il y a cinq ans. L'Artel se voulait modifiable, adaptable, malléable. Je pense que c'est une idée première radicalement différente de celle qui a inspiré, disons, le musée d'art de St. Louis de Cass Gilbert, où notre dessin est aussi tyrannique que possible. Dans ce bâtiment, chaque moulure, chaque centimètre carré doit être à sa place. La raison de leurs différences découle donc de la notion des besoins que chaque client et chaque architecte avaient.

Diamonstein Avant de devenir architecte vous avez été un scénographe syndiqué. Je crois que vous êtes toujours membre de la section 829 de l'United Scenic Artists. Vous avez travaillé à des décors destinés à des spectacles comme *Gypsy* et *Sweet Bird of Youth*. Pendant quatre ans, après avoir passé plusieurs années à l'armée dans le génie, vous avez été l'assistant du scénographe Jo Mielziner. Comment avez-vous commencé à vous intéresser au dessin scénographique?

Hardy J'étais fou de théâtre. C'est tout. Je pensais simplement que les théâtres étaient des lieux magiques, merveilleux. C'est un peu bizarre d'avoir été comme ça pendant les années cinquante. La plupart des écoles ne donnaient pas de cours d'art sauf celui de l'histoire de l'art. On pouvait entrer dans une école de théâtre, mais il n'existait aucune école d'études générales qui se préoccupât beaucoup des arts. J'ai découvert que le théâtre était extraordinaire. Les rapports y étaient très intenses et je m'y suis plu énormément.

Diamonstein Comment avez-vous obtenu ce premier travail dans le théâtre?

Hardy Je n'ai cessé d'importuner Jo, qui était mon héros culturel. Il était, sans l'ombre d'un doute, le meilleur scénographe de l'époque. Il a vraiment transformé l'idée qu'on se faisait d'un spectacle de Broadway. Son influence en Europe dépasse tout ce qu'on peut imaginer. Il a également été celui qui a utilisé la lumière comme l'élément fondamental de ses projets. Il était en effet une sorte de peintre travaillant en trois dimensions, où les décors et les acteurs post-impressionnistes s'ajoutaient à l'ensemble. Je voulais travailler avec lui, je devais absolument travailler avec lui, je ne l'ai donc pas lâché.

Diamonstein Comment, après trois années de ce travail, êtes-vous arrivé, en 1962, à fonder d'abord votre bureau et ensuite, plusieurs années plus tard, Hardy Holzman Pfeiffer? Qu'est-ce qui a amené la conversion du théâtre à l'architecture?

Hardy C'est dû à un autre héros culturel. C'est étrange parce que je pense que c'est une chance que nous vivions dans une époque sans héros. Ils me rendent très nerveux. Lorsque, dans n'importe quel domaine, quelqu'un annonce que le royaume est proche, je deviens très inquiet. Mais, je dois avouer que, sans la deuxième conversion extraordinaire due à la rencontre de Eero Saarinen, je ne sais pas si je me serais consacré à l'architecture. Vous voyez, Jo et lui s'occupaient à dessiner le théâtre Beaumont. Je pense que leur lutte mutuelle continue toujours. Ce théâtre est actuellement attaqué de toutes parts. On dit qu'il est un théâtre pourri. Joe Papp et sa conception de la nature d'un théâtre sont en grande partie responsables de cela. Je pense que ce pourrait être une salle extraordinaire. Mais, n'importe comment, il y avait collision entre les valeurs de Jo Mielziner qui représentait le meilleur du théâtre de Broadway et celle de Eero qui parlait constamment d'évolution et de changement, d'expérimentation et de remise en question. Il avait été au Canada et y avait vu le festival Shakespeare de Guthrie. Il était obsédé par l'idée qu'on pouvait rassembler l'audience et les acteurs dans un même espace au lieu de placer l'audience dans une salle et les acteurs dans une autre. Et ils se sont empoignés. Moi, je fonctionnais comme une sorte de traducteur entre ces deux conceptions du théâtre.

Diamonstein Vous formez, avec Malcolm Hozman et Norman Pfeiffer, les principaux associés de votre bureau. Il est évident qu'il s'agit d'une association de talents complémentaires. Mais peut-être pourriez-vous nous dire exactement quelles sont les fonctions de chacun? Combien d'autres associés avez-vous et qui sont-ils?

Hardy Il y a trois associés en ce moment bien que, comme pour tout le reste dans notre bureau, ce nombre peut changer à tout moment. Demain, il y en aura peut-être plus. La relation entre les partenaires est très difficile à expliquer. Nous avons eu la chance de nous rencontrer quand nous étions jeunes. Je ne sais pas si nous aurions pu forger cette association à partir des êtres que nous sommes aujourd'hui. Nous nous protégeons probablement trop et avons trop conscience de nous-mêmes. Mais nous avons effectivement grandi ensemble et avons fait des choses que les enfants font avec leurs parents. Nous avons tout rejeté. Nous avons rejeté les années cinquante, nous avons rejeté le A.I.A., nous avons rejeté le centre ville, nous avons rejeté les contrats, nous avons rejeté les dessins d'exécution, nous avons rejeté le dessin. Nous avons tout rejeté sauf les clients. Dans de nombreux cas, nous avons essayé d'inventer des clients, ce qui est un exercice sans espoir. On n'y arrive jamais. Mais ce qui est étonnant, c'est que l'association ait survécu. Chacun de nous se sent en fait capable de faire ce que fait l'autre et cependant, il n'y a pas de compétition entre nous dans le mauvais sens du mot. Elle existe certainement dans le bon sens.

Diamonstein Comment faites-vous la différence entre le bon et le mauvais?

Hardy Eh bien, dans le mauvais sens, on essaye de dépasser l'autre. Dans le bon sens, on lance un défi à l'autre et l'on dit: « Ça, c'est la chose la plus stupide que tu aies jamais faite. Pourquoi? » Le problème c'est qu'au fur et à mesure que le bureau s'agrandit, les contacts entre nous s'amenuisent.

Diamonstein Les trois principaux associés sont-ils toujours impliqués dans le dessin d'un projet?

Hardy Oui, en toute justice, je puis le dire — mais à des degrés plus ou moins élevés. Les gens qui voient fonctionner le bureau ne se rendent probablement pas compte de ces échanges de pensée qui se passent en avion ou dans les trajets en taxi. La collaboration est effective. Parfois, c'est très abstrait. Mais, parce que nous avons travaillé ensemble depuis si longtemps, nous avons une méthode de communication très efficace qui permet aux idées de circuler. C'est très formidable de pouvoir travailler en interdépendance, parce que je pense que l'architecture elle-même est d'ordre collaboratif. Aucun architecte normalement constitué ne pense qu'il fait tout tout seul. Je suppose que c'est le théâtre qui m'a donné cet exemple, parce que le théâtre est tout entier basé sur l'interdépendance.

Diamonstein Comment déterminez-vous le nombre de commandes et comment sélectionnez-vous le type de commande que vous entreprenez à un moment donné ?

Hardy Nous n'avons jamais su dire non.

Diamonstein Oh non. Je peux penser à plusieurs choses que vous avez refusées.

Hardy Nous disons au client que nous sommes très sélectifs et que nous avons limité l'importance du bureau parce que les trois principaux associés doivent être impliqués dans chaque projet. Et je pense que c'est vrai. Mais nous sommes confrontés actuellement à ce problème : nous découvrons que, si on s'agrandit, on va devoir faire face à des choses de plus en plus difficiles, ce qui, en architecture, veut dire des projets plus importants. Dans un projet important, il est très difficile de réussir ce qu'on réussit dans un petit projet. L'échec de l'architecture moderne provient de ce que la possibilité de contrôler l'environnement et les résultats a été mise à mal par les dimensions excessives. Habituellement, des projets de grandes dimensions sont sinistres au-delà de toute comparaison et nous aimerions y porter remède, mais c'est très dur. Je comprends maintenant pourquoi des bureaux et des projets de grandes dimensions sont organisés à l'image des structures militaires, avec quelqu'un qui dirige et tel subordonné là et puis une quantité d'autres subordonnés et puis tout un océan de gens et une chaîne de commandement fonctionnant à sens unique.

Diamonstein Eh bien, dans le monde d'aujourd'hui, les pressions inflationnistes aidant, il me semble que les clients seront plus que jamais attirés par les services sûrs et responsables de bureaux importants. Comment un petit bureau peut-il arriver non seulement à produire des projets importants et artistiques, mais aussi à les mener à bien d'une manière méthodique ?

Hardy C'est un continuel tiraillement. Vraiment, l'architecture est impossible. C'est une tentative de résoudre des conflits impossibles. La différence entre l'extérieur et l'intérieur n'a jamais été résolue dans aucun bâtiment. Seuls les maîtres s'en approchent de très près. Les antagonismes entre l'architecture dans son aspect de commerce, ce qu'elle doit être pour arriver à des résultats, et l'architecture en tant qu'art, ce qu'elle *est*, j'en suis certain, sont très très difficiles à surmonter. Mais ce n'est pas pire que n'importe laquelle des autres luttes qu'on doit affronter. Il y a toujours des problèmes d'argent. Il n'y a jamais assez d'argent pour faire ce que veut le client. Comment fait-on ces choix-là ? Il y a aussi les questions de temps, parce que l'architecture est un travail de longue haleine. Ce week-end, je suis allé à Madison dans le Wisconsin, pour l'inauguration du centre administratif. J'ai vu là quelque chose sur laquelle nous avons travaillé il y a six ans. Qui étiez-vous en 1974 ? Qui étais-je ? Où en étions-nous tous en 1974 ? Le résultat de ce que nous étions alors n'est une construction qu'à présent.

Diamonstein Eh bien, pensez aux sentiments des gens de Madison, Wisconsin. Je pense que ce fut la plus longue attraction de l'histoire de cette ville: 132 ans se sont écoulés depuis l'époque où un des premiers maires a proclamé que le besoin d'un centre administratif se faisait sentir. Cela a duré jusqu'au 22 février 1980, date à laquelle il fut enfin inauguré. Nous discuterons plus en détail de ce projet quand nous parlerons de vos travaux de rénovation et de vos projets de constructions neuves. Revenons au théâtre pendant un moment. Jusqu'à quel point votre vie dans le théâtre et sur la scène continue-t-elle à vous influencer?

Hardy Je pense que cela a été une très bonne expérience parce que je sais ce qu'est le décor. Je ne pense pas que l'architecture soit du tout du décor. Dans les travaux de théâtre, nous avons dépensé beaucoup d'énergie en vue de déblayer l'architecture pour que le décor puisse prendre sa place. Il existe actuellement un mouvement en architecture qui veut faire des bâtiments qui auraient la nature du décor: transitoires, assez plaisants et merveilleux. Mais il me semble qu'on ne peut assimiler l'un à l'autre. D'autre part, ces années cinquante ont constitué le cadre de référence de ma formation. Assis ici, dans le courant des années quatre-vingt, il est très difficile d'imaginer les années cinquante. Vraiment. Il faut vraiment travailler durement pour faire resurgir à quoi ressemblait cette époque. C'était un mode de dessin en noir et blanc: les traceurs et les arêtes vives étaient partout dans l'esprit des architectes. Il n'y avait pas de couleurs, alors que le théâtre, les décors, etc., ne sont rien que couleurs. On ne se servait pratiquement pas de la lumière naturelle. Tout était conçu dans une lumière artificielle, fixe. Dans le théâtre, on découvre tout ce qu'il faut savoir à propos de la lumière: qu'elle a de l'intensité, de la couleur et une direction, et que ces éléments sont modifiables. Dans les années cinquante, il n'y avait aucune réelle discussion sur les problèmes d'échelle, sur ce qui rend les choses grandes et ce qui les rend petites. On s'intéressait davantage à la technologie. Et donc, le fait d'être confronté à toutes ces choses par le théâtre fut absolument fantastique.

Diamonstein *Architectural Record* est entré dans les annales pour avoir écrit, et c'était un compliment, que quelques-unes de vos techniques s'apparentaient plus à celles de la peinture de décors qu'à celle de l'architecture contemporaine. L'article poursuit en disant que vos bâtiments représentent une approche architecturale qui se situe entre la science et le décor, et que la juxtaposition de l'ancien et du nouveau lui donne une nouvelle ouverture. Est-il juste et correct de vous placer dans ce sillon?

Hardy Je pense que, de différentes manières, nous faisons tous la même chose. Il arrive toujours que si l'on considère rétrospectivement une période de l'architecture, on aperçoit jusqu'à quel point ce travail a un remarquable esprit de suite. Non de l'uniformité, mais de l'esprit de suite, dû soit à la réaction, soit à l'action. Je continue à penser que nous réagissons tous contre les années cinquante, même ceux qui ne les ont pas connues. Une certaine licence d'agir en malotru provient directement de cette impulsion.

Diamonstein Vos couleurs, ces couleurs parfois enjouées et criardes, sont-elles une réaction aux années cinquante ?

Hardy Je ne puis assez répéter dans quelles étroites limites l'architecture était alors confinée. Il s'agissait d'une recherche très spécifique et mécanique de solutions à apporter à des problèmes qui, à la vérité, constituaient souvent des problèmes neufs et extraordinaires. Personne n'avait jamais réalisé un aéroport aux dimensions exigées alors. C'était avant les super-autoroutes. Los Angeles existait et Robert Moses y construisait des autoroutes, mais on ne considérait pas que cela faisait partie du domaine de l'architecture. C'était tout juste le début de ce saut dans les dimensions, et on était obligé de travailler très, très dur rien que pour résoudre des problèmes d'organisation de base. Il ne restait pas beaucoup de temps pour se préoccuper des pièces et des lieux eux-mêmes.

Diamonstein Est-ce que vous pensez vraiment que des piliers violets et des tuyaux apparents de couleur orange font plaisir aux gens ou les excitent ?

Hardy Oh bien sûr ! Ce sont des arts décoratifs. Quand nous nous sommes mis à parler avec insistance de ce qui compose un bâtiment, nous participions, d'une part, avec les architectes moralisants, à cette notion des années cinquante, quarante, trente, qui stipulait que l'architecture devait être sincère, que le bâtiment devait s'exprimer lui-même. En jetant un regard en arrière, je crois que nous n'avions pas conscience de l'attention que nous avions porté à l'école sur le sujet de la sincérité qui devait émaner du bâtiment. Il devait exprimer sa structure. D'autre part, il devait être tel qu'en empoignant toutes les parties du bâtiment et qu'en se servant des boulons qui maintiennent les colonnes et les tuyaux, des fils et des conduits, on parviendrait à une sorte de forme rudimentaire des arts décoratifs. Cela a également contribué à nos efforts de juxtaposition géométrique de matériaux différents. Il se passait beaucoup de choses alors. Je crois que nous avons appris depuis qu'il n'est pas nécessaire d'en faire tant. Les premiers travaux ressemblent à des premiers travaux. Non pas qu'ils soient mauvais. Cela ressemble simplement à des premiers travaux.

Diamonstein Vous avez souvent déclaré qu'on connaît trop votre travail précisément pour ces choses dont nous venons de discuter, c'est-à-dire les conduites apparentes, les couleurs primaires, l'aspect criard. Quels sont les aspects pour lesquels vous préféreriez qu'on vous connaisse ? En d'autres mots, que pensez-vous que représente Hardy Holzman Pfeiffer ?

Hardy Délibérément, nous avons toujours évité de répondre à cette question et je ne dirais pas pourquoi. J'espère que les gens auront assez de curiosité pour voir ce qui se passe dans les bâtiments eux-mêmes au lieu de n'en prendre que ce que nous en lisons. Et j'espère qu'il est entendu que nous n'approchons pas chaque projet de la même manière. Je sais que tous les architectes le disent, mais nous avons vraiment essayé d'explorer chaque problème en particulier. Si l'on vous donne le bâtiment de quelqu'un d'autre, lequel se révèle plutôt laid et assez ennuyeux, il est possible de prendre cette chose laide et ennuyeuse et de l'utiliser en tant qu'élément dans un ensemble plus important. Nous nous sommes amusés à le faire. Nous nous sommes également amusés à 'blitzer' des bâtiments faits par d'autres.

Diamonstein Que voulez-vous dire par 'blitzer'?

Hardy Les démolir tout simplement ou les tourner en dérision. Mais il faut prendre garde, car l'histoire a d'étranges façons de se moquer du rieur.

Diamonstein Vous avez affirmé sans équivoque qu'à votre point de vue l'architecture constitue un art. Je me demande si nous pouvons analyser cela un peu plus en détail.

Hardy Cela pourrait prendre pas mal de temps. Je pense que l'architecture est un langage de communication dans le même sens que peut l'être n'importe lequel des beaux-arts. C'est une sorte de communication en va-et-vient. D'une part, ce qu'on fait, c'est essayer de discerner ce que recherche le client. Un client n'est pas nécessairement un individu, ce peut être une organisation, auquel cas le travail devient plus amusant parce que c'est plus abstrait. On est alors obligé de traduire en un résultat ce besoin qui est aussi bien d'ordre psychique que financier. Vient ensuite la grande question d'imaginer ce que seront devenus les utilisateurs du bâtiment, la société pour laquelle on le construit, au moment où le projet sera achevé. Ça c'est de la conjecture, de la devinette, c'est une affaire d'instinct qui nous a amené à soutenir l'idée de restauration avant qu'elle ne soit devenue monnaie courante. Il y a, dans le travail à Cooper-Hewitt, beaucoup de conjectures, de devinettes qui ne sont pas perçues parce qu'on a aujourd'hui oublié ce qui existait à l'origine. Il me semble que l'acte créateur reflète en partie l'énergie et la signification de ce qui se passe dans l'ensemble de la société à un moment donné. Mais, d'une certaine manière, rien de cela n'est très important parce que je pense que les bâtiments se justifient par eux-mêmes. L'architecture est un art hybride. Elle donne bien du fil à retordre. Je pense que quand elle s'accomplit totalement, elle aboutit à la sculpture et qu'elle appartient au domaine des beaux-arts. Et nous ne nous considérons pas comme des sculpteurs.

Diamonstein Certains architectes ne se considèrent peut-être pas comme des artistes, mais un des sujets qui prend de l'intérêt et dont on a de plus en plus conscience concerne certainement la relation entre les architectes et les artistes. Nous avons demandé à chaque invité de dire comment il voit la situation de cette relation et comment il conçoit le caractère d'une telle collaboration et ses possibilités pour l'avenir.

Hardy Le dix-neuvième siècle a divisé l'art en deux catégories: les arts appliqués et puis l'Art avec un 'A' majuscule. La distinction a été basée sur le fait que l'art appliqué s'adresse aux choses d'utilisation et que l'Art avec un 'A' majuscule s'adresse à la contemplation. Ce n'était pas quelque chose qu'on utilisait; c'étaient les 'beaux-arts'. On les accrochait dans les musées. Ces distinctions-là se sont beaucoup estompées. Mais, quand on demande une subvention, même la caisse de dotation de l'Etat continue à se référer à ces deux catégories pour les bâtiments qui emploient des artistes. A Eugene, dans l'Oregon, nous avons affaire aux deux. La distinction est arbitraire; elle est néanmoins d'une certaine utilité. Dans des bâtiments Beaux-Arts tout à fait remarquables — pensez à la Bibliothèque Publique ou à la gare du Grand Central ou à l'University Club — l'ordonnance architecturale était agencée de telle sorte que de nombreux espaces restent libres pour les artisans qui les rempliraient en collaboration avec l'architecte. Il y avait, par exemple, des plafonds gigantesques qui, manifestement, attendaient de recevoir des fresques. Je ne crois pas que les architectes se souciaient beaucoup des détails pour autant que cela représentât le ciel et qu'il y eut quelque chose qui s'y passe et qu'il s'y manifestât quelque symbolisme vigoureux qu'on pût vendre au client.

Diamonstein La collaboration n'était pas intégrée au projet dès le départ?

Hardy En ce qui concerne les arts appliqués, non. Je pense que les arts appliqués étaient perçus comme subordonnés à la vision élargie de l'architecte, ce qui est assez traditionnel. Cette conception continue à avoir cours. Les détails en terre cuite qui ornent les bâtiments ici sur la douzième rue proviennent d'artisans travaillant à l'intérieur d'un cadre architectural. Je pense qu'il est parfaitement valable de faire appel aux arts graphiques, à l'artisanat, à la vidéo, à la photographie. Une partie du problème, c'est que c'est diablement difficile à réaliser. Cela prend du temps. Cela embrouille la démarche que l'architecte envisage de suivre. L'architecture n'a jamais assez de temps, il n'a jamais les honoraires qu'il faudrait et ainsi de suite. La dernière chose qu'il souhaite c'est qu'après avoir tout parfaitement organisé, cela arrive à se déglinguer parce que des artistes viennent le mettre en question.

Aussi, quand j'ai fait des réflexions à propos des beaux-arts, c'était pour dire qu'autrefois il existait un certain style de maison qui était familier à chacun. Ce n'est plus le cas, à tout le moins dans notre travail à nous. Il est beaucoup plus difficile pour l'artiste ou l'artisan d'avoir une idée juste de ce qu'il conviendrait qu'il fasse. Il y a tendance à la compétition.

Diamonstein Votre propre travail est si affirmatif qu'il est parfois difficile d'imaginer comment une collaboration réussie pourrait s'instaurer. Peut-être requiert-elle une combinaison plus neutre. Cependant, vous avez travaillé avec quelques artistes très connus. Comment cela s'est-il passé ? Quels sont les ingrédients d'une collaboration réussie ?

Hardy Manifestement, en bonne part dans l'agrément qu'on retire ou non à être ensemble. Dans le cas de l'immeuble Best Products qui va bientôt être publié, Jack Beal, qui est un véritable artiste, a collaboré au dessin du tapis basé sur un triptyque qu'il avait réalisé et qui, de manière assez surprenante, se trouve dans le centre administratif de Madison. C'est une image empruntée de nénuphars, agrandie et réarrangée, puis multipliée par la méthode Rorschach, qui a ensuite été divisée et transformée en un dessin sans fin pour les tapis. Le fait qu'on se déplace sur une surface dont le dessin est orienté dans une direction déterminée est absolument essentiel au bâtiment. C'est un concept que l'artiste a compris. Le fait qu'il ait choisi les nénuphars et qu'il les ait transformé comme il l'a fait, constituait son œuvre et marquait sa propre contribution. Mais il fallait que cela s'inscrive à l'intérieur de la conception d'ensemble du bâtiment. Donc, je pense que la notion qu'il revient à l'architecte de fournir le cadre à l'intérieur duquel les choses se passent est une idée assez ancienne, traditionnelle. Je suppose que si l'on faisait un musée pour l'œuvre d'un seul artiste, on pourrait aboutir à une véritable collaboration tout au long du travail. On pourrait considérer l'œuvre elle-même, tous les problèmes d'exposition, d'éclairage et de déplacement des spectateurs. Mais ça ne se présente que très rarement.

Diamonstein Je ne voulais pas que vous vous en sortiez si facilement quand vous avez parlé du long cheminement de l'histoire dans la sélection des bâtiments. Duquel d'entre vos bâtiments se souviendra-t-on le plus ?

Hardy C'est le moindre de mes soucis. Je pense que c'est à l'histoire de s'en charger. Je ne crois pas que cela ait quelque importance. Du reste, ce que j'en penserais serait faux de toute manière.

Diamonstein Pensez-vous que certains d'entre eux seront oubliés ?

Hardy Oh bien sûr ! Ils seront démolis, bien que cela ne signifie pas toujours que le bâtiment soit oublié. On se souvient mieux de la gare de Pennsylvanie, aujourd'hui qu'elle est détruite, que si elle existait encore.

Diamonstein Est-ce qu'il y en a que vous aimeriez avoir oublié ?

Hardy Oh, bien sûr !

Diamonstein Par exemple ?

Hardy Je ne le dirais jamais. Non, ils représentent tous un effort de faire quelque chose et il est merveilleux de voir les bâtiments, hors tout, après un certain temps, parce qu'alors on découvre que la perception qu'on en a s'est modifiée. Un bulletin de notes est donc relativement dépourvu de signification. Et d'ailleurs, on ne les fait pas pour l'histoire. Ce n'est pas du tout pour cela qu'on est architecte.

Diamonstein Pourquoi *est*-on architecte ?

Hardy Parce qu'on aime construire des bâtiments. Si on est architecte, c'est ce qu'il y a de plus merveilleux à faire. C'est un jeu impossible. Le simple fait qu'on parvienne à le faire pousse à vouloir recommencer. Ça ne sort jamais comme il faut. Ça ne sort *jamais* exactement comme il faut. Et donc, il faut encore le recommencer.

Diamonstein Dans ce qui se voulait certainement une affirmation cynique, vous avez dit que beaucoup de vos bâtiments seraient démolis. Eh bien, certainement pas, s'il existe à l'avenir d'autres bureaux Hardy Holzman Pfeiffer.

Hardy Dieu aide quiconque restaurera nos ouvrages.

Diamonstein On s'aperçoit que beaucoup de nos meilleurs bâtiments disparaissent chaque année. Il est manifeste aussi qu'il n'y a aucune nécessité absolue que cela se passe ainsi. Longtemps avant que ce soit devenu à la mode ou même considéré comme souhaitable — je crois que ce n'est que récemment qu'on s'est trouvé en droit de restaurer un bâtiment sans perdre son standing dans la profession — votre bureau a transformé des entrepôts en musées, des granges en écoles d'art dramatique et presque n'importe quoi en théâtres. Je pense qu'il est généralement accepté que Hardy Holzman Pfeiffer représente un des premiers défenseurs du recyclage. Vous avez restauré le grand opéra de Galveston, le musée d'art de St. Louis, le Playhouse de Cincinnati, au moins au premier stade. Ce que vous avez fait a presque toujours consisté à recycler un bâtiment existant auquel vous ajoutez une autre structure. A New York, on en voit un exemple dans la Carnegie Mansion de style néo-georgien 1901 ou, pour mieux dire peut-être, de style victorien fastueux, qui est devenue le musée Cooper-Hewitt. Vous n'avez, en presque aucune occasion, essayé de maintenir intacts les bâtiments existants pas plus que les transformer si radicalement qu'ils perdent leurs bonnes qulités. Vous appelez ce que vous faites de la 'restauration interprétative'. Pouvez-vous nous dire ce que vous voulez signifier par là?

Hardy Je pense qu'il est absolument essentiel de comprendre que la restauration scientifique est, par nature, impossible. La grande masse des restaurations a été conçue en ces termes, en se basant sur l'idée très simpliste que l'architecture est de la science et pas mal de technologie, qui, appliquées à la restauration, peuvent inverser le temps. Donc, on pourrait déterminer par analyse toutes les couleurs de la peinture et les reproduire telles qu'elles étaient autrefois. On pourrait retrouver les dessins structuraux d'origine et les recréer, et ainsi de suite à l'infini.

A la vitesse où nous changeons la chose qu'on ne peut pas recréer, même s'il s'agit d'un travail de l'année passée, c'est ce à quoi ressemblaient les gens qui percevaient et utilisaient l'environnement, et la représentation qu'ils s'en faisaient. Je suis certain que le niveau d'éclairage de cette salle aurait été inimaginable pour celui qui l'a conçue. Et cependant, nous acceptons aujourd'hui des niveaux d'éclairage extraordinairement élevés, non seulement parce qu'ils nous paraissent raisonnables mais parce qu'ils sont exigés par la loi dans les espaces publics. Ainsi, si l'on restaure un bâtiment et qu'on remette des éclairages au gaz, cela ne sentira pas seulement mauvais mais ce sera illégal. L'exemple le plus absurde en est la reconstruction du théâtre Ford qui n'est pas vraiment une restauration. C'est une supposition basée sur des photographies prises par Brady lors du procès de John Wilkes Booth. Le Département des parcs, avec son penchant pseudo-scientifique, a préparé des dessins et a déclaré que c'était à cela que ressemblait la salle. Et cela a presque été construit. Le seul problème sur lequel on a buté fut que l'occupation des chaises aurait été illégale. Le Département des parcs a donc déclaré que la salle ne serait utilisée que pour les touristes. On les introduirait par groupes de douze et un spectacle son et lumière sur la vie de Lincoln y serait présenté.

Le coût total — j'ai oublié maintenant, je crois environ huit millions de dollars — et voilà à quoi cela aura servi. C'est à cette sorte d'interprétation ridicule que mènent les postulats de la restauration scientifique. Et je suppose que Williamsburg en est une également.

Diamonstein Ça c'est une reconstruction.

Hardy Mais l'illusion qu'on pourrait reproduire des cuisines et reproduire ensuite ces personnes grosses et merveilleuses en costume d'esclaves, occupées à astiquer les cuivres est ridicule à l'extrême. Il est impossible, par nature et conceptuellement autant qu'indéfendable moralement, de penser pouvoir inverser le temps. Seule une société riche pourrait l'envisager. Ce qui arrive toujours inévitablement, c'est une certaine interprétation du comment c'était. C'est l'esprit de l'œuvre qui importe et non le détail.

Diamonstein Parlons de l'esprit du musée national du 'design', le musée Cooper-Hewitt. Jusqu'à quel point a-t-il été possible de transformer une demeure privée en un musée public ?

Hardy Nous avons eu la chance d'avoir les plans d'origine et que Carnegie ait utilisé cette maison à l'usage du public en y recevant des visiteurs. Les deux changements les plus importants concernent, d'une part, la circulation qui devait permettre au public de parcourir les cinq niveaux et, d'autre part, la façon dont ont été traités tous les services. Carnegie avait meublé la maison d'une façon un peu prétentieuse, qui était, à vrai dire, dans la manière assez surchargée propre à la haute bourgeoisie. Les cloisons, certains détails et les lampes sur pied étaient totalement impossibles à conserver dans le cadre d'un musée. Nous avons donc été obligés d'inventer une image approximative de ce à quoi ressemblait la maison sans les meubles, sans les tapis, sans l'éclairage, sans les palmiers en pot. Le point au sujet duquel nous devions être impitoyables concernait la circulation à l'intérieur du bâtiment et la solution des problèmes soulevés par les réglementations. Il fallait des escaliers d'incendie où il n'y en a jamais eu. Mais ces changements radicaux ont été cachés à l'arrière pour que la maison se montre sous son meilleur aspect.

Diamonstein Je pensais que la meilleure partie de la maison était due à l'intérêt que Carnegie portait à la technologie qui l'a amené à réaliser des serviteurs mécaniques.

Hardy Ah ! Ils sont merveilleux. Oui. Je pense qu'avec le temps la maison elle-même se transformera en musée. Au fond, c'est un musée de technologie. On peut imaginer Andrew Carnegie en voie de fonder Carnegie Tech. Il y avait, par exemple, une climatisation où l'air était aspiré à travers de la tarlatane sur laquelle de l'eau était projetée, et ainsi au fur et à mesure de l'évaporation, l'air se trouvait refroidi. Les systèmes actuels ne fonctionnent pas autrement, sauf qu'ils utilisent des moyens mécaniques au lieu de l'évaporation naturelle. Il a également contrôlé l'humidité dans sa chambre personnelle et dans toutes les chambres d'hôtes.

Diamonstein Parlez-nous de vos efforts pour recréer l'opéra de Galveston.

Hardy Eh bien, on trouve là un exemple évident de restauration interprétative.

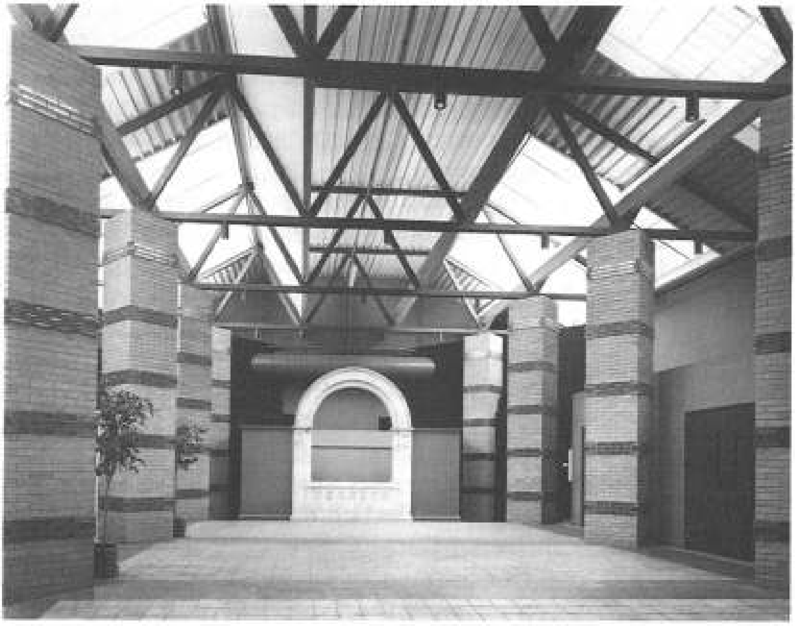
Diamonstein Et de décor...

Hardy Les deux à la fois. La tornade de1900 l'avait totalement emporté à l'exception d'environ trois murs; donc, lorsqu'il a été reconstruit, il y a eu des changements. Ensuite, dans les années vingt, on l'a à nouveau reconstruit. Il nous en reste des photographies. Alors le cinémascope est arrivé et on a démoli les intérieurs pour introduire le grand écran. Donc, ce qui restait n'était plus qu'un souvenir. Par nostalgie, on s'occupe à restaurer ce bâtiment dans un Etat qui réalise aujourd'hui qu'il a perdu une grande partie de son passé. C'est du travail très difficile parce que tout est question de jugement et de sensibilité. On ne sait vraiment pas ce qu'on a fait jusqu'à ce que ce soit en place. Nous avons été obligés de reconstruire les loges sur les côtés de la scène, mais nous devions en même temps pourvoir à l'équipement moderne d'éclairage, et ces deux choses étaient en soi incompatibles. Nous avons été obligés de prévoir une scène pour tous les genres de spectacles, y compris pour des groupes rock, et cela est incompatible avec les exigences du système acoustique.

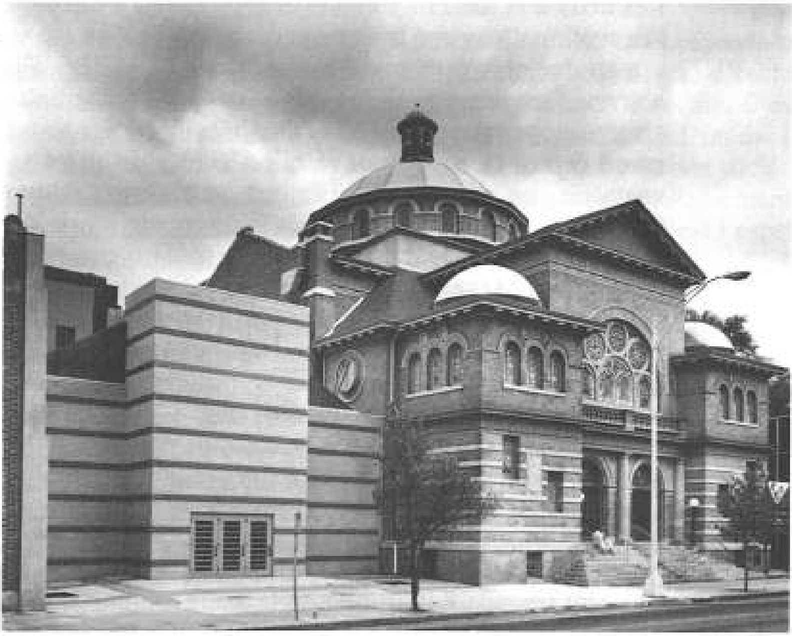
Diamonstein Certaines des salles de concert pour lesquelles vous avez travaillé reflètent un peu de votre philosophie, de votre couleur et de votre psychologie, et proposent quelque chose que je considère au centre de votre travail: l'utilisation de la grille tournante.

Hardy La salle de concert de Minneapolis a une grille légèrement tournante. On l'a utilisée pour faire ressortir le bâtiment. En fait, le bâtiment est très petit. Il n'a que quatre niveaux. Il est situé dans une partie de cette ville qui, de toute évidence, va se développer. Des immeubles montent déjà tout alentour. Et il est apparu qu'il fallait faire quelque chose pour maintenir la présence de la salle de concert dans le processus de réaménagement de la ville. Nous l'avons donc mise en retrait de la rue principale et nous avons légèrement tourné

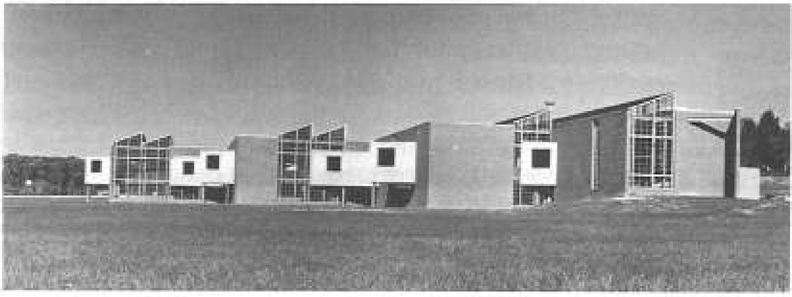
Spirit Square,
intérieur,
Charlotte,
Caroline du
Nord.
Crédit photographique:
Norman
McGrath.



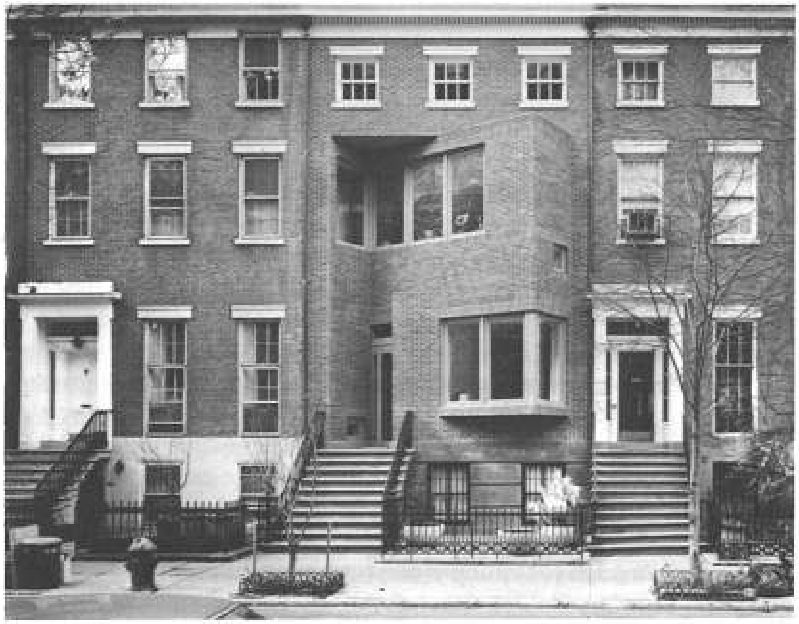
Spirit Square,
extérieur,
Charlotte,
Caroline du
Nord.
Crédit photographique:
Norman
McGrath.



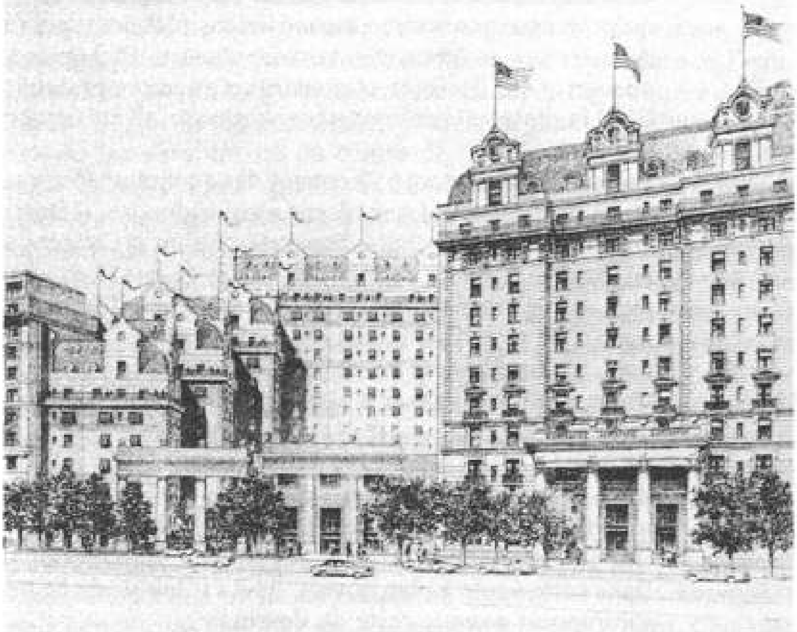
Ecole Mt.
Healthy,
extérieur,
Columbus,
Ind.
Crédit photographique:
Norman
McGrath.



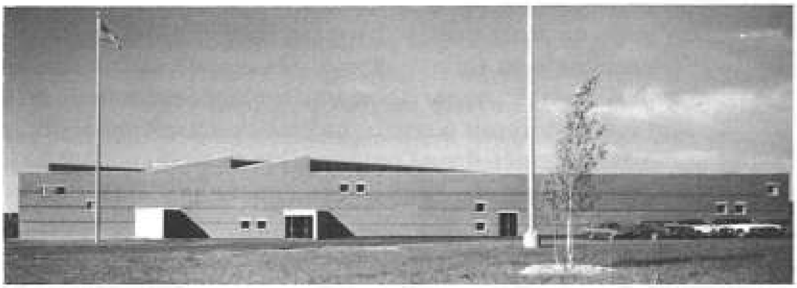
Maison 18 West 11e Rue, extérieur, New York, N.Y. Crédit photographique: Cervin Robinson.



Hôtel Willard, Washington, D.C., dessin. Crédit photographique: Neil Dixon.



Ecole Mt. Healthy, extérieur, Columbus, Ind. Crédit photographique: Norman McGrath.



la salle elle-même. Ce fut un plaisir de travailler avec Cyril Harris, parce qu'il est intransigeant sur toutes les questions d'acoustique. Il a demandé que la salle soit séparée de tout ce qui l'entoure par un vide de deux centimètres et demi. Rien ne devait y être placé. Il n'y a que deux endroits — celui où une gouttière devait traverser et celui de la sortie des câbles électriques — où il existe la moindre connexion physique avec le reste. Nous avons donc eu ce merveilleux problème qui nous a obligé absolument à modeler les diverses portions du bâtiment de manières dissemblables. Et nous avons eu également le plaisir d'avoir un client qui disait : « Les musiciens sont des citoyens comme les autres; il n'y a aucune raison qu'ils soient traités différemment que le public ». L'architecture s'est donc appliquée à réaliser une sorte de masse amorphe tournée sur l'axe et celle-ci est entourée par une série de machins très ouverts, presque du genre rencontré dans les immeubles de bureaux, qui constituent des espaces pour le public, les musiciens, et des espaces secondaires. Le vocabulaire employé pour les coulisses est le même que celui de la salle des spectateurs. La gamme de couleurs est la même, les matériaux sont semblables, parce que Minneapolis ne voulait pas qu'on puisse penser que ses musiciens n'étaient que des employés. A ce niveau, ce fut un client extraordinaire. Et de plus, cette salle de concert a été dessinée et construite en un an et demi.

Diamonstein C'est la seule salle de concert existante qui ait été construite à grande vitesse ?

Hardy La seule, et c'est tout à l'honneur de la communauté que tout cela ait pu se réaliser. C'est une réssite extraordinaire. Hélas, cela a donné aussi quelques résultats disparates qu'un architecte aimerait voir disparaître. Le mur de scène n'est pas ce que nous avons voulu. Ce mur se lit étrangement verticalement au lieu d'horizontalement. Ça ressemble trop à un immeuble de bureaux et non à son interprétation. Il s'en faudrait de très peu pour y porter remède.

Diamonstein Vous me faites penser à la question que j'ai toujours voulu vous poser.

Hardy Ah bon !

Diamonstein Il y a, à la Mount Healthy School, ce prolongement du mur que je n'ai jamais tout à fait compris.

Hardy Oh, ça c'est facile.

Diamonstein Dans cette école à plan ouvert, quel est le rôle de ce mur et quel est son rapport avec le reste du dessin ?

Hardy La conception du plan de cette école est très simple. Il y a un angle droit en maçonnerie. Un plan ouvert prévu pour environ quatre cents enfants lui est adossé. Un axe de circulation le traverse en diagonale. L'organisation est développée autour de cet axe; sans lui, l'intérieur serait si confus qu'on ne pourrait pas s'y repérer. L'école a été dessinée dans l'optique d'un agrandissement possible à partir des extrémités. Nous avons pensé qu'il était important de faire clairement comprendre que le bâtiment n'était pas achevé pour l'unique raison qu'un architecte y avait produit quelque chose. Les extrémités ouvertes et tranchées net sont une invitation à poursuivre que nous avons fournie aux générations futures. Il sera possible d'y apporter du neuf, même sans suivre servilement l'original. Il sera amusant de voir quelqu'un d'autre affronter ce problème.

Diamonstein Vous venez de parler de la construction la plus récemment inaugurée de Hardy Holzman Pfeiffer, le centre administratif de Madison, ouvert cent trente-deux ans après qu'il ait été proposé pour la première fois. En fait, c'est un miracle qu'il ait jamais été construit. Parlez-nous de la solution assez théâtrale que vous avez donnée à ce problème.

Hardy Je suppose que c'est théâtral.

Diamonstein Eh bien, c'était un cinéma.

Hardy Oui. C'en est partiellement la raison. C'est un projet absolument superbe et je serais très curieux de voir comment il sera reçu par l'ensemble de la communauté. Je sais que cela plaît à ceux pour qui on l'a construit, parce qu'ils ont été obligés de fermer les portes en raison de l'afflux du public, tant le succès fut grand.

Diamonstein Racontez-vous un peu l'histoire de ce projet. Antérieurement, il y a eu un projet visionnaire de centre administratif en bordure de l'eau, proposé par Frank Lloyd Wright, l'architecte du pays vénéré dans la région. Ce qui s'est passé depuis, c'est le déplacement du site de la rive du lac vers un site du centre de la ville sur State Street. Ce déplacement est très significatif de la revitalisation de la ville.

Hardy Madison, capitale symbolique de cet Etat, est située sur une colline surplombante, mais le centre vital effectif de cette communauté est situé dans l'université. Les bâtiments principaux de l'université se trouvent à deux kilomètres et demi, si je me souviens bien, de la capitale de l'Etat, en bas d'une rue diagonale qui coupe à travers la grille du plan. Notre implantation se situe entre les deux. Le projet d'un centre administratif fut proposé au début du siècle, mais la participation de Wright n'eut lieu qu'au début des années trente. Il prolongea un des principaux axes orthogonaux de la ville jusque dans le lac pour que le capitole, qui est tout bonnement d'un dessin imposant, soit ancré dans le lac. Son axe se terminait par un arrangement Beaux-Arts très remarquable de halles placées symétriquement, entourées d'un tas de rampes en spirales — vous vous rappelez la période des parkings-garages de Frank Lloyd Wright. Chacune des halles est enveloppée par des rampes merveilleuses en porte-à-faux sur le lac. Donc, il existait une tension entre le très grand capitole Beaux-Arts et ce qui était censé représenter une solution moderne. Pour l'époque, c'était un dessin extraordinaire, épatant, une merveilleuse affirmation poétique et romantique. Ses croquis sont d'un rendu magnifique, avec des bateaux voguant sur le lac, dessinés de sa belle main. La seule difficulté était que c'était trop romantique. Les frais occasionnés pour situer le bâtiment sur le lac, là à l'endroit où la rive descend comme *çà* étaient trop élevés pour que la circonscription puisse les supporter. Tous les deux ans on fit un référendum au sujet des bons du trésor. On disait que certaines personnes ne se maintenaient en vie que pour pouvoir voter pour ou contre. Finalement, lorsque Paul Soglin a été élu maire, il y eut un dernier vote négatif. Paul était étudiant pendant les années soixante et avait participé aux manifestations qui eurent lieu sur State Street — la rue qui relie le capitole à l'université. Il fut ensuite élu maire. En qualité de maire, il a fait un travail extraordinaire pour ressouder la communauté malgré les craintes d'anarchie qu'il suscita au début. Il a fini par porter costume et cravate et paraître tout à fait assagi. Sa conviction que la communauté toute entière, non seulement le bâtiment mais la communauté toute entière, bénéficierait d'un renforcement de la rue principale et de la revitalisation de l'activité du centre ville, a conduit à l'achat d'un vieux cinéma et d'un vieux grand magasin qui n'étaient ni l'un ni l'autre de spécifiques joyaux d'architecture. Il existe des palaces de cinéma beaucoup plus sompteux, plus fous, plus merveilleux, plus exotiques et exubérants. Et le magasin, c'était un magasin de vente sur catalogue et rien d'autre.

Diamonstein Des années cinquante ?

Hardy Des années cinquante. Vaguement georgien. Je veux dire très, très légèrement. Mais, à cause de la continuité de la rue qui ne comporte que des bâtiments de deux ou trois niveaux, à cause de son caractère très Amérique 'Main Street' et son côté un peu ridicule, cette naïveté de son architecture et l'intérêt que la communauté y attachait, il m'a semblé que tout cela pouvait être tissé ensemble dans quelque dessin plus vaste. C'est pourquoi il est devenu un de mes préférés, car il parle à plusieurs voix et je pense qu'il séduit à différents niveaux. Pendant la nuit de l'ouverture, beaucoup de gens se sont bien amusés dans la grande salle restaurée; 'restaurée' bien que nous l'ayons rendue beaucoup plus sérieuse qu'elle ne l'était auparavant. Nous avons adouci les couleurs et nous leur avons donné un aspect automnal en place de celui du plein été, et nous avons un tout petit peu atténué les espagnolades.

Diamonstein Est-ce que cela signifie un changement de direction dans les conceptions de Hardy Holzman Pfeiffer ?

Hardy Eh bien, il le fallait bien. Cette salle était schizo. Nous avons eu la prétention de l'améliorer. Nous n'avons jamais prétendu faire une restauration authentique.

Diamonstein Mais je pensais qu'une des choses que vous aimiez dans tout projet s'inscrivait dans le contraste entre des éléments disparates.

Hardy Eh bien, c'est ce que je suis en train d'essayer de dire : dans ce cas-ci, il y a eu lors de la nuit de l'ouverture une extraordinaire quantité d'avis divergents. Certains découvraient qu'ils pouvaient se rappeler la salle, cela les mettait à l'aise et ils disaient : « On ne pourrait jamais faire quelque chose comme ça avec un architecte moderne. Vous voyez *ça*, c'est vraiment bien ». En fait, ils venaient de traverser un espace public composé d'architecture moderne éclairée avec des lumières florescentes. Mais ils ne l'avaient pas vu parce qu'ils le rejetaient. Cela ne leur plaisait pas. Et l'inverse pourrait arriver avec d'autres qui diraient : « Ah, vous savez, comment a-t-on pu faire ça ? Quel gaspillage d'argent. Il vaut mieux oublier les années vingt ».

Diamonstein Combien a coûté l'ensemble du projet ?

Hardy Eh bien, ça c'est un jeu de chiffres. Certains jours ils disent vingt millions, ce qui comprend tout et tout. D'autres jours, ils disent que cela a coûté environ douze millions, si on ne compte pas les accessoires.

Diamonstein Le *Capital* dit que c'est la meilleure affaire qu'ils aient jamais faite.

Hardy Cela a coûté la moitié du prix d'une construction neuve, bien que ce soit là une affirmation contestable, parce que la dernière chose sur la terre qui se puisse imaginer serait de créer un intérieur de cinéma hispanisant de 1927.

Diamonstein Avec des effets d'éclairage bleu, blanc, rouge.

Hardy Il avait été construit par des architectes de cinéma pendant une très bonne période. Il se trouve qu'il y a une très bonne visibilité et un rapport très direct entre la scène et le grand balcon particulièrement. On se sent très bien là dedans. Les gens du spectacle s'y sentent très bien également.

Diamonstein Je suppose que, comme pour la plupart des créateurs, votre dernier né est toujours un de vos préférés. C'est le Spirit Square en Caroline du Nord qui est votre prochain projet à inaugurer.

Hardy Oui. Nous avons eu le plaisir de travailler pour diverses communautés et pour divers sections de celles-ci. Il est bizarre que, lorsqu'on se rend en Caroline du Nord et qu'on y parle de la réutilisation d'un bâtiment, on vous regarde de travers comme s'il s'agissait d'une excentricité. Lorsqu'on pense aux traditions du Sud et qu'on voit toutes ces maisons couvertes de moulures et qui ruissellent de reproductions, on s'attendrait à une certaine continuité. Mais pas du tout dans le domaine public. Le progrès s'y marque par le clinquant neuf.

Diamonstein Mais cela n'existait pas avant les années 1966 et le renouveau urbain.

Hardy Ils ont rasé tout cela sauf en quelques petits endroits. Il n'y a presque plus de vieux quartiers dans le centre ville de Charlotte.

Diamonstein Mais ça c'est la partie la plus cohérente de toute cette extension urbaine, n'est-ce pas ?

Hardy C'est pour cela que ce projet-ci est si remarquable. Il amorce un changement dans la façon qu'ont les habitants de penser au sujet de ce que sont les bâtiments, de ce qu'est une communauté, de ce qu'est le centre ville, de ce que représente la rue principale.

Diamonstein Comment êtes-vous arrivé au nom de Spirit Square ?

Hardy Je n'y suis pour rien. Ce sont les associations artistiques, qui sont elles-mêmes un mélange d'organisations professionnelle et d'artisans locaux, qui en ont décidé ainsi. Ils trouvaient qu'il s'agissait d'esprit et ils voulaient l'affirmer hautement.

Diamonstein Je pensais que c'était dû à l'église baptiste qui faisait partie des bâtiments recyclés.

Hardy A l'origine, c'était une église baptiste. Et maintenant encore peut-être. J'ai été bouleversé par ces vitraux des deux côtés de la grande salle où l'on voit le Seigneur Jéhova descendant sur un rayon lumineux. J'ai cru qu'on considérerait cela comme blasphématoire et qu'il conviendrait d'enlever les fenêtres. Mais, tout au contraire, elles sont devenues les sources de l'éclairage naturel de la grande salle. Tout le monde pense que c'est formidable. Le baptistère où se réglaient les affaires fondamentales de l'église était une pièce entièrement en marbre. Il a été démonté, reconstruit dans le vestibule et transformé en guichet d'entrée.

Diamonstein Parmi les villes dans lesquelles vous avez travaillé, on trouve Washington, D.C. Récemment, vous avez signé un contrat pour une partie très importante du réaménagement de la Pennsylvania Avenue. Vous avez une préférence particulière, Hugh, pour les bâtiments 1901. Je parle de l'hôtel Williard qui a été dessiné par Henry Hardenburg, l'architecte qui a aussi construit les hôtels Plaza et Waldorf* à New York. Ce bâtiment a échappé de peu aux bulldozers et ne fut sauvé qu'après une lutte longue et acharnée devant les tribunaux. Quoi qu'il en soit, votre bureau a gagné le concours pour le projet de rénovation. Votre rénovation — je pense que vous l'appelez un remodelage — du Willard est un ouvrage inspiré, qui place sur le site un bâtiment neuf entre les deux bâtiments anciens. A nouveau, ce nouvel hôtel est construit sur une grille tournante. Le vieux Willard épouse la diagonale de la Pennsylvania Avenue et votre nouvel hôtel est basé sur une grille rectangulaire. Pourriez-vous nous décrire ce nouveau bâtiment ? Dans un entretien dans le *Washington Post,* vous l'avez considéré comme post-moderniste. Pouvez-vous nous dire ce que vous voulez exactement signifier par là ?

Hardy C'est un projet compliqué à décrire. C'est probablement le meilleur exemple que je connaisse d'une collaboration entre Malcolm, Norman et moi-même. Le fait que je sois ici pour en parler ne veut nullement dire que je l'aie dessiné ou que ce soit Malcolm qui en soit l'initiateur, ou que ce soit Norman. Les concours sont étranges. Ce sont des créations en quelque sorte batardes, parce qu'on ne sait jamais vraiment quelles sont les règles du jeu. Nous avons inventé une image et non un morceau d'architecture sérieux et approfondi.

---

* Pas l'hôtel Waldorf actuel.

Mais, à partir d'éléments pris dans le bâtiment ancien, nous avons proposé une image basée sur une géométrie différente pour le nouveau bâtiment à construire. Et nous avons fourni un dessin qui disait en termes assez imprécis, que le vocabulaire que nous utiliserions serait sans doute très similaire, mais pas le même, que celui de Hardenburg. Si, ici à New York, vous allez du côté de la façade sud de l'hôtel Plaza de Hardenburg, vous y verrez un agrandissement de Warren & Wetmore qui représente une version des années vingt de cette même possibilité. Mais, à cause du caractère du concours, nous n'avons pas été obligés d'expliquer la nature des matériaux dont nous nous servirions pour la construction. Nous n'étions obligés que d'en estimer le coût total. Et au cours de ce stade préliminaire, il est clair que nous n'avions pas résolu cette question. C'est un problème fascinant. Nous avons dit que ce serait peut-être de la terre cuite et de la maçonnerie, auquel cas nous aurions réutilisé, quatre-vingt ans plus tard, le vocabulaire de Hardenburg. Ça n'a aucun sens. Rien qu'y penser est une insulte au public. Wolf Von Eckhardt, qui fut un vaillant défenseur du projet, nous a été remarquablement utile pour l'obtention de la commande. Il a écrit des articles de tête dans le *Post* où il disait en substance : « Dieu soit loué, nous sommes de retour chez nous ». Des architectes contemporains peuvent rattraper les mailles de la manche détricotée et donc nous pouvons avoir un peu de continuité. Hardenberg avait raison, remettons-en ! J'espère que Wolf n'est pas ici parce que j'exagère. Mais il pensait manifestement que nos dessins voulaient dire que nous reprendrions et continuerions le vocabulaire vieux de quatre-vingts ans, employé par quelqu'un d'autre. Mais même si nous avions les moyens de le faire, je ne suis pas sûr que ce serait approprié.

Donc, qu'est-ce que cela devrait être ? Je ne sais pas. Nous nous démenons à ce sujet maintenant. Il est impensable d'envisager le verre et l'acier parce que l'approximation serait trop ridicule; cela ressemblerait à une blague. Donc, il est clair qu'il faut que ce soit dans la tradition de la maçonnerie. Mais quelle est-elle ? Comment utilisera-t-on de la terre cuite et la terre cuite est-elle un matériau qu'il soit de mise d'utiliser quand on sait comment il est produit et les coûts de fabrication ? Il ne reste qu'un seul endroit en Amérique où on continue à en fabriquer et l'usine se trouve en Californie. On sera obligé de l'amener jusqu'ici non par chemin de fer puisqu'ils sont tous en déconfiture, mais par camion. Donc, je suis ici à vous dire qu'une question clef reste sans réponse. L'aspect figuré est clair, mais nous ne savons pas de quoi il est constitué. Donc, ce n'est pas encore de l'architecture. Bien sûr, ce n'est pas construit, donc, ce ne peut pas être de l'architecture.

Diamonstein Je me souviens que vous avez dit une fois que les ordinateurs ressemblaient à des ampoules, à des outils dont on pouvait se servir pour élargir le rayon des sens. Est-ce que vous utilisez cet outil? Est-ce que, jusqu'à un certain point, vous avez utilisé des ordinateurs?

Hardy Rien qu'indirectement. Je pense souvent, en regardant les publicités télévisées pour quelque aspirine, en voyant toutes ces choses qui se balladent dans l'espace, en voyant les titres pour la N.B.C. et tous ces chemins qui sont tous des graphismes réalisés par ordinateur, combien on s'amuserait si on pouvait utiliser ces techniques pour étudier des objets tridimensionnels. Ou l'illusion des trois dimensions. Car nous sommes toujours en train de redresser les plans et les mettre sens dessus dessous et nous employons des dessinateurs qui passent leur temps à faire ce qu'un ordinateur pourrait faire à leur place.

Diamonstein Je suis sur le point d'évoquer la saga de la 11e Rue, qui est toute proche d'ici où nous sommes en ce moment et qui vous a été proche pendant plus de six ans en tant que client et architecte. Je parle de la maison du 18 Ouest 11e Rue. La maison est située dans le quartier historique de Greenwich Village et elle a été détruite par une explosion en 1971. Il ne restait qu'un terrain vide. Toutefois, les voisins se sont inquiétés de voir un dessin contemporain remplacer la maison ancienne qui était intercalée au milieu d'une excellente rangée de maisons de style néo-grec. Ce débat, et il fut passionné, a duré six ans. Vous y avez participé de nouveau à la fois comme client potentiel et finalement cmme architecte du bâtiment qui a comblé cet espace.

Pourriez-vous parler de quelques-uns des problèmes et questions soulevés par la nature de la conservation, par le recyclage, et nous dire finalement quels ont été vos efforts pour adapter cette maison aux maisons adjacentes?

Hardy Ce projet représente un moment très spécifique dans le temps, un moment où beaucoup de choses que nous savons maintenant collectivement sur les utilisations du passé n'avaient même pas été prises en considération. La commission pour la Conservation des monuments (Landmarks Preservation Commission) n'avait au grand jamais étudié le problème d'un bâtiment neuf dans une rangée de constructions classées. Il n'y avait vraiment pas de précédent. Ma première réponse a été que nous pourrions tout simplement faire le raccord avec le tout et en être quitte ainsi. Ce n'aurait pas été une restauration, parce qu'aucune de ces maisons n'est originale. Nous n'allions pas reloger des esclaves dans les caves construites avant la proclamation de l'émancipation et nous n'allions pas reproduire la vie de cette époque. Les problèmes dans lesquels nous nous débattions étaient très difficiles, parce qu'aucun des bâtiments de ce pâté ne sont les mêmes, bien qu'ils aient été manifestement construits à la même époque. Il y avait aussi une autre difficulté. C'est une chose dont je n'ai jamais parlé à l'époque parce que je considérais que c'était une question trop explosive. Mais, personnellement, je pensais qu'effectivement quelque chose de spécial s'était passé là*. Je trouvais étrange de prendre l'histoire et de dénier à la communauté le droit de connaître cette histoire. Il me semblait qu'il s'agissait de quelque façon d'un lieu spécial et qu'il ne fallait pas tout simplement le gommer. De même, il m'a semblé qu'un bâtiment neuf avait le droit de considérer les problèmes de la relation entre l'intérieur et l'extérieur comme les bâtiments antérieurs l'avaient fait. Les bâtiments antérieurs sont très bien agencés et comportent des pièces qui sont toutes reliées très logiquement pour se terminer dans les façades que l'on voit. Il y a un rapport direct entre les deux. Il me semblait erroné de mettre sur le devant un décor qui n'aurait eu aucun rapport avec la succession nouvelle et différente des pièces de l'arrière. Une des solutions qui, je pense, aurait été plus acceptable pour la communauté, mais qui était inacceptable pour nous qui allions devoir vivre avec les résultats, aurait très exactement consisté en ceci : rétablir la face du monde au niveau de la façade et faire tout ce que nous voulions derrière. En d'autres mots, on aurait adopté une attitude vis-à-vis du public et une autre pour le privé. On peut faire ce qu'on veut dans la chambre à coucher, mais pas dans la rue. Le problème est, bien sûr, qu'il s'agit d'un morceau de terrain minuscule, extraordinairement limité. Le plan logique consistait à le tourner à la diagonale pour obtenir des dimensions allongées dans un espace aussi étroit. Je pense que c'est une réussite extraordinaire à l'intérieur — on ne se rend pas compte de la petitesse du volume. Mais c'est ce qui rend les villes si merveilleuses, ce mariage entre la vie de la rue et la vie dans la maison.

Diamonstein Quelle différence y a-t-il entre la maison qui fut finalement dessinée et celle que vous aviez dessinée à l'origine, au moment où vous étiez à la fois le client et l'architecte ?

Hardy Une fenêtre a été déplacée de 1,20 m vu la petite taille du client actuel. Avant que le permis ait été accordé, la reconstruction de l'escalier d'entrée qui est maintenant en place n'était pas envisagée.

Diamonstein C'est le premier permis ?

Hardy Non. Le premier permis comportait le dessin tel que vous le voyez, à l'exception du déplacement de cette fenêtre. Mais la pensée originelle n'allait pas jusqu'à restaurer l'escalier comme il l'est maintenant. Cela provenait d'un conflit que la commission de conservation des monuments a fini par résoudre. On n'avait pas le droit de restaurer l'escalier parce qu'il débordait sur un espace qui appartenait à la ville et qu'en tant que privé on n'avait pas le droit de construire sur un terrain public. Ce qui montre le chemin que nous avons parcouru depuis lors.

---

* N.d.T. Cette maison avait été détruite lors de la confection d'explosifs par les *Weathermen*.

Diamonstein Jusqu'à quel point pensez-vous qu'il faudrait suivre le contexte dans une telle situation et quelle est l'attention, pensez-vous, qu'on devrait en donner à l'opinion de la communauté, à celle du gouvernement ou de la Commission pour la conservation des monuments dans la conception du dessin, en particulier dans un pays qui s'enorgueillit des droits à la propriété privée ?

Hardy C'est une question insoluble, mais de toute évidence, une confrontation est nécessaire, particulièrement pour les quartiers classés. Jusqu'aux discussions actuelles au sujet de l'East Side, quartier classé, on avait considéré qu'un quartier classé était un endroit homogène représentant un lieu dans le temps. Et c'est là ce que soutiennent ceux qui y vivent et en bénéficient. Donc, il faut en tenir compte. D'un autre côté, dans une ville, il serait étonnant de trouver des gens qui s'élèvent en public pour dire : « Votre maison devrait ressembler exactement à la mienne ».

Diamonstein En toute sincérité et aussi à ma propre défense, je dois avouer que je faisais partie de la commission lors de la première comme de la seconde approbation du permis de ce dessin. Mais, maintenant que tout est accompli, est-ce que vous feriez ce projet autrement ? Est-ce que vous le considérez, ainsi que vous l'avez fait pour d'autres de vos travaux, comme une sorte de collage ?

Hardy Oui, c'en est un assez tridimensionnel. Mais c'est un collage ou un assemblage, ou une multiplicité, parce que c'est impur. Le dessin se décompose en trois sections : à la base, il accepte l'idée d'une restauration correcte et puis il fait autre chose au milieu, ensuite il 'restaure' le haut. Je continue à penser que cela trouble les gens à cause de son impureté. Si on a pu restaurer la corniche, pourquoi n'a-t-on pas pu restaurer l'ensemble ? Ou, si on a pu tomber sur une idée qui permet d'interrompre ou de jouer avec l'idée du mur, pourquoi n'avoir pas été consistant et être allé jusqu'au bout ? Toutes ces critiques, de part et d'autres, sont fondées sur l'idée d'une solution pure du haut en bas, ce qui fait que nous avons réussi à offenser les groupes partisans de la conservation qui ont dit : « Ce n'est pas pur » comme les groupes modernistes qui ont dit : « Ce n'est pas moderne ». Je pense que c'est ce qui nous a donné tant de difficultés. De mon propre point de vue, je trouve le collage parfaitement valable pour l'époque où la construction a eu lieu. Ce serait certainement différent si nous recommencions en 1980. Je n'ai aucune idée de ce qui adviendrait, mais je sais que ce serait différent.

Diamonstein Est-ce que vous approuvez l'idée d'engagement pour les architectes ?

Hardy Oui, en tant qu'architectes. S'ils deviennent des politiciens, c'est autre chose. Nous devons être responsables de ce que nous faisons. Nous travaillons toujours dans le contexte d'un site, donc nous affectons toujours la ville.

Diamonstein Envers qui l'architecte est-il finalement responsable : le client ou la communauté ?

Hardy Dans le passé, je pense que l'architecte était trop préoccupé de sa responsabilité vis-à-vis du client; il fallait rendre le client heureux. Vous connaissez la merveilleuse histoire de l'architecte consultant qui disait à propos de l'immeuble Pan Am : « Eh bien, je sais que c'est affreux, mais c'est quand même mieux que si ce n'était pas moi qui l'avait fait. Je suis intervenu. Je l'ai amélioré. J'y ai apporté cette forme, parce que à l'origine ce n'était qu'une boîte ». Ce genre de rationalisation me semble très néfaste pour la profession. Elle dénigre les responsabilités professionnelles.

Diamonstein Tandis que nous parlons de l'immeuble Pan Am, nous devrions relever le fait que vous et vos associés avez été les meneurs dans la bataille pour la sauvegarde de la gare du Grand Central. Pourriez-vous donner votre avis quant à l'opinion assez généralisée de ceux qui considéraient que la gare terminale avait déjà été abîmée par l'immeuble Pan Am et par toute la publicité placée à l'intérieur ?

Hardy Eh bien, cette opinion est juste dans une certaine mesure. Il est merveilleux de voir les reflets qu'il projette sur la surface ondulée de la façade en verre du Commodore. La gare terminale est, sans l'ombre d'un doute, une des structures les plus extraordinaires de la ville. C'est elle qui a créé le centre ville, et ses problèmes sont ceux de la réussite. Ses problèmes ne viennent pas de ce qu'elle n'ait pas rempli sa tâche; elle a fait plus qu'il n'en faut. La grande tentation cependant, dans cette partie de la ville qu'elle a inventée, tient au fait qu'elle est invisiblement surmontée de milliers de mètres carrés inutilisés de droit à l'espace aérien.

Diamonstein Vous avez fait un projet pour remplir cet espace. Peut-être pourriez-vous le décrire ? Comment pourriez-vous justifier votre proposition de construction d'un bâtiment qui remplirait cet espace, alors que vous vous êtes publiquement opposé au projet de Brueuer ?

Hardy L'analyse raisonnée n'existe plus aujourd'hui. A l'époque, quand les bâtiments appartenaient en propre à la société des chemins de fer aujourd'hui en faillite et qu'ils comprenaient presque une douzaine de bâtiments allant de la 42^{e} Rue jusque tout près du Waldorf, il y avait une possibilité de redistribution de ces droits aériens sur les îlots environnants. On a essayé de le faire. Quand Jack Robertson s'élevait contre le projet d'une tour au-dessus du terminal, on faisait encore des efforts pour transférer les droits aériens sur le site du Biltmore. Si on avait été capable de prendre l'ensemble en compte au lieu de le prendre par morceaux, il me semble qu'on aurait eu avantage à ce que le marché produise des structures plus hautes, plus denses, et parfois réaménageant des structures existantes dans le cadre d'un plan urbain cohérent. Maintenant cela se passe d'une manière fortuite, puisque l'on reconstruit l'immeuble de la poste, puisqu'un entrepreneur canadien s'est emparé du 466 Lexington Avenue et ainsi de suite. Mais tout cela est traité pêle-mêle et les ressources totales ne sont pas proprement utilisées.

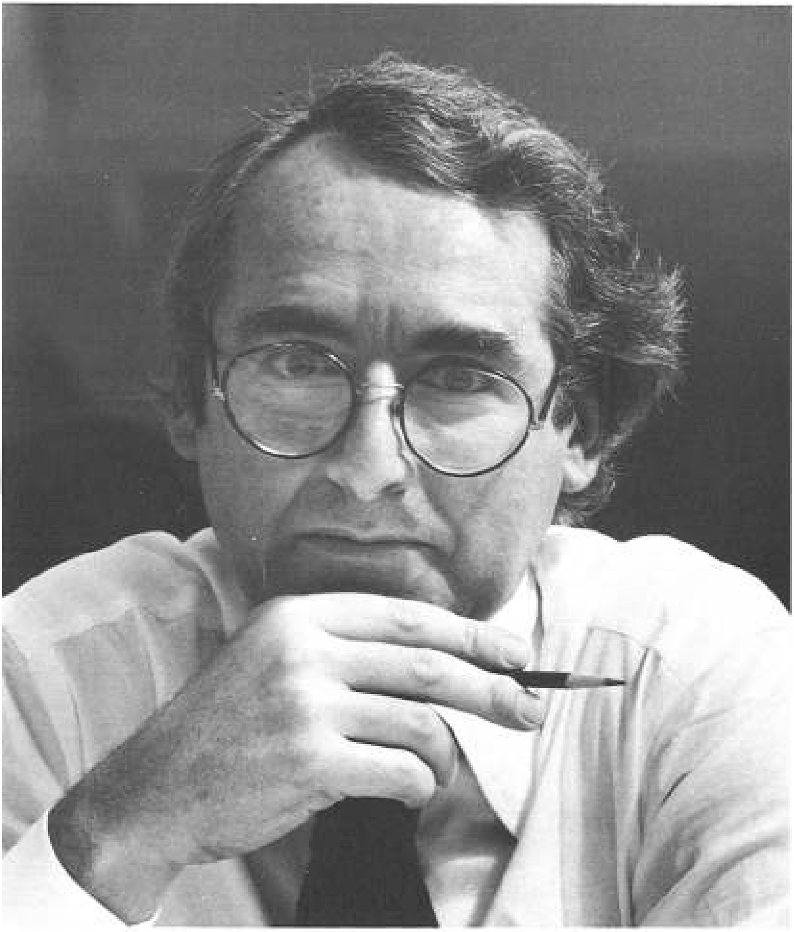
Diamonstein Pourriez-vous décrire brièvement l'étendue du travail de rénovation effectué au Grand Central?

Hardy Pour l'ensemble de l'affaire Commodore, Donald Trump et l'Etat se sont mis d'accord pour qu'au lieu de payer des taxes à la ville et à l'Etat, l'argent provenant de la taxation des ventes soit mis dans une caisse qui servirait au financement de la restauration du Grand Central. Ce printemps, cet argent — environ deux millions de dollars — va être utilisé pour nettoyer l'extérieur, rejointoyer la maçonnerie, nettoyer et repeindre toutes les fenêtres. Ainsi, comme il se doit, le bâtiment apparaîtra entretenu. Le seul problème, c'est qu'il n'y a pas assez d'argent pour réparer le toit. Le viaduc qu'on repeint actuellement devrait être reconstruit et ainsi de suite. Mais ce qui est le plus important, c'est ce précédent où de grandes entreprises privées ont rempli des caisses pour le maintien de structures publiques. Et l'on espère qu'il constituera un point de départ pour d'autres compagnies qui, à mesure qu'elles prennent du centre ville pour y élever leurs structures, rétrocéderont quelque chose à leur tour. Et l'on espère que cela se poursuivra car il y a beaucoup de travaux à entreprendre.

Public Et que pensez-vous de la question de la démolition de bâtiments qui mériteraient d'être classés pour le réaménagement envisagé à Times Square?

Hardy C'est exactement le genre de question que nous devrions prendre collectivement en considération pendant les trois prochaines heures, parce qu'en elle repose tout le problème de l'avenir de cette partie de la ville. Le quartier des théâtres et son identité est une des raisons qui militent en faveur d'un aménagement. C'est aussi pour cela qu'il y a tant de problèmes dans le quartier des spectacles. L'hôtel de Portman est considéré, par l'administration actuelle comme par la précédente, constituer le point de départ du sauvetage de cette portion de la ville parce qu'il suscitera de l'intérêt pour l'aménagement. Aux côtés du Centre d'assemblées, on voit pointer une surélévation gigantesque de toute la partie ouest de la ville. On considère qu'on construit trop sur le côté est, donc on veut étendre cette pression sur l'ouest et créer là tout un nouveau pays des merveilles. Le problème, oublions les théâtres pour le moment, est que la juxtaposition des dimensions de l'hôtel de Portman à celles des constructions qui l'entourent va être si brutale qu'il ne restera pratiquement plus rien du Times Square que nous connaissons aujourd'hui. En place, bien sûr, il faudra sacrifier les théâtres et marcher avec l'hôtel. Maintenant, si c'est là une bonne ou une mauvaise chose, c'est une affaire de divination. Ce serait une chose merveilleuse pour la ville d'avoir confiance dans la reconstruction d'une partie aussi importe que celle-ci. Cela pourrait facilement être un désastre. Les théâtres eux-mêmes sont assez merveilleux, mais ils ne constituent qu'une petite partie d'un problème beaucoup plus vaste.

RICHARD MEIER



Ezra Stoller © ESTO

Richard Meier
Né à Newark, N.J., 1934
B. Arch. Cornell University, 1954

Diamonstein Il n'y a sans doute pas en Amérique de praticien du modernisme aussi manifestement orthodoxe que Richard Meier. Comme architecte, on le connaît surtout pour ses maisons blanches, bien qu'il ait de plus en plus dessiné de bâtiments publics en tous genres. Il appartient au groupe appelé les 'cinq architectes', mais contrairement à certains de ses membres, il se consacre autant à la construction qu'à la théorie. Parmi ses ouvrages, les mieux connus sont la maison Douglas à Harbor Springs dans le Michigan, une maison cubique blanche, en charpente et en verre, située sur une falaise dramatique qui donne sur les Grands Lacs; le Bronx Developmental Center à New York et l'Atheneum à New Harmony dans l'Indiana, bâtiment ouvert au public en 1979 et qu'on a hautement apprécié dans le pays tout entier.

Peut-être devrions-nous commencer par déterminer qui sont ces 'cinq'. Quelles ont été les origines du groupe?

Meier Ça remonte loin dans le temps déjà, à 1964, où des architectes et des enseignants, jeunes à l'époque, se sont rencontrés à Princeton pour former un groupe dénommé CASE (conférence des architectes pour l'étude de l'environnement). Ils enseignaient dans tout le pays. Il y avait Henry Millon et Stan Anderson du Massachusetts Institute of Technology, Tim Vreeland de Philadelphie, Peter Eisenman et Michael Graves qui enseignaient à New York. Moi-même, j'enseignais à Cooper Union. Et puis six ou sept autres que j'ai oubliés. Quoi qu'il en soit, nous avons pensé qu'il serait intéressant de se rencontrer pour discuter de l'enseignement architectural et des idées architecturales qui sont en relation avec lui. Entre 1964 et 1969, nous avons eu une série de rencontres au cours desquelles diverses personnes ont présenté différents projets sur lesquels ils travaillaient ou qu'ils avaient l'intention de publier. D'autres personnes ont été invitées à venir donner leurs avis sur les projets présentés. Je me souviens que Cedric Price est venu d'Angleterre pour parler de son 'Think Belt' auquel il travaillait alors. Mais ces premières rencontres étaient plutôt improvisées; ce n'est qu'en 1970 que nous avons décidé de créer une structure. Chaque participant devait s'engager à présenter un bâtiment en cours de construction ou qui venait d'être achevé. Nous avons également invité de soi-disant critiques — très semblables à ceux des jurys dans les écoles d'architecture. Nous n'étions plus des étudiants, mais nous avons pensé trouver là une ambiance saine. Dans un cadre informel, on envisageait d'arriver à une critique ouverte de travaux en voie de réalisation à partir de critiques fournies par nos contemporains et non par des revues d'architecture. C'est ainsi qu'à l'automne 1971, le Musée d'Art Moderne nous a généreusement prêté sa salle de conférence du dernier étage. J'ai présenté le projet de la maison Smith que je venais d'achever; Michael Graves, lui, une maison sur laquelle il travaillait; Peter Eisenman, un agrandissement d'une résidence de Princeton. John

Hejduk a présenté des dessins et Richard Henderson, la maison que lui et Charles Gwathmey avaient dessinée pour les parents de Charles, et nous avons eu une très bonne discussion — ce fut très ouvert et très animé. Après la discussion quelqu'un a suggéré que nous devrions publier une petite brochure. Nous possédons les bandes magnétiques de ces rencontres: transformons ce merveilleux événement en publication. Et nous avons dit: «Oh, quelle bonne idée, pourquoi pas?» Comme cela arrive pour la plupart des publications, cela ne s'est pas passé en un jour. Cela a pris si longtemps qu'on en est venu à penser: pourquoi, au lieu de ne présenter que ces travaux, ne pas montrer ce qui se passe maintenant. C'était deux ans plus tard. Donc, en 1975, chacun a présenté deux ouvrages pour la publication de ce livre qui est devenu celui des ‘cinq architectes’ (*Five Architects*).

Diamonstein A ce moment-là, le groupe était-il toujours un groupe?

Meier Il n'y a jamais eu de groupe. Vous voyez, c'était plutôt la rencontre de gens dont les intérêts étaient similaires et qui se sont tous trouvés enseigner ensemble à un moment donné. En 1963, j'ai enseigné avec Michael Graves à Princeton. Je suis ensuite parti pour Cooper Union où j'ai enseigné avec John Hejduk et Peter Eisenman. L'année d'après, je suis revenu à Princeton où j'ai travaillé avec Michael; donc, nous nous connaissions tous. Nous enseignions dans des institutions similaires, nous participions aux jurys les uns des autres, mais il n'y avait pas de groupe officiel. C'était simplement un groupe de gens qui se réunissaient pour parler.

Diamonstein Donc, vous n'avez jamais fonctionné en tant que groupe?

Meier Non.

Diamonstein Mais la recherche commune quant à la signification de la forme ou la conviction que l'architecture représentait du grand art faisaient-elles partie de ces rapports mutuels?

Meier Je suis convaincu que l'architecture est du grand art. Je ne parlerai pas pour les autres. Mais je pense que l'intention profonde était de créer quelque chose qui n'existait pas dans le pays à notre époque. Le CIAM en Europe a été notre modèle. En 1959, des architectes européens se sont réunis à Otterlo, ont présenté leurs travaux et ont eu une discussion critique ouverte. Le débat animé qui a suivi a eu une influence considérable sur de jeunes architectes et sur l'enseignement de l'architecture. Nous avons voulu créer un moyen de donner de l'air aux idées architecturales dans une atmosphère ouverte et amicale. Il n'y a eu aucune tentative de travailler en tant que groupe, d'enseigner en tant que groupe ou de viser à une quelconque propagande. Je pense que toutes les discussions publiées ensuite à propos des soi-disant ‘cinq architectes’ ont essayé de nous transformer en ce qui n'a jamais existé et qui n'existe toujours pas. Il s'est trouvé que nous nous connaissions, que nous respections mutuellement nos travaux. Je pense que nous continuons à le faire. Je pense que c'est une activité que n'importe quel groupe de jeunes architectes pourrait et probablement devrait envisager. Si on ne le fait pas, à la sortie de l'école, on travaille souvent pour soi dans le vide. On n'a pas l'occasion d'exprimer ses critiques ni d'en recevoir de ses contemporains sur ses propres travaux.

Diamonstein Vous êtes principalement connu pour des maison 'blanches'. Trouvez-vous que cette étiquette soit conforme ?

Meier Eh bien, une des choses que j'ai apprises, au fur et à mesure que je grisonne, c'est qu'on n'a vraiment pas le pouvoir de contrôler ou même d'influencer les étiquettes qu'on vous colle et les stigmates qui affligent votre travail. Les maisons que j'ai réalisées à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix ont reçu beaucoup d'attention, bonne ou mauvaise, et elles ont été largement publiées. Mais je me hérisse toujours un peu quand des étiquettes sont attachées à mon travail.

Diamonstein Eh bien alors, pourquoi ne pas s'attaquer tout de suite à ce sujet ? Parlons un moment de la grande ressemblance qu'on dit exister entre votre travail et celui de Le Corbusier et spécialement en référence à un de ses bâtiments, la Villa Savoie, son chef-d'œuvre de 1929. On dit que ces bâtiments-là ont eu une influence fondamentale sur votre travail. Cependant vos ouvrages sont plus pittoresques et vous mettez l'accent sur des proportions agréables, délaissant la grille rigide que nous associons avec Le Corbu. En même temps, la maison se présente non comme un masque blanc mais comme charpente blanche, ainsi que cela a été fait si habilement dans la maison Douglas sur le lac Michigan. Peut-être pourriez-vous nous dire ce que vous avez adopté ou rejeté dans l'œuvre de Le Corbusier.

Meier Le Corbusier a eu une influence importante et profonde sur tous les architectes de notre génération. Il m'a certainement profondément influencé, mais son influence n'a pas été la seule qui ait formé ma conception de l'architecture. Ce grand maître m'a énormément appris et il m'a aidé à clarifier mes idées sur l'architecture comme je n'aurais pas pu le faire autrement. Frank Lloyd Wright a également eu une influence profonde sur moi et mon travail aussi bien qu'Alvar Aalto et aussi Brunelleschi, Borromini et Bramante. Les influences qu'on subit sont différentes suivant les moments où elles opèrent. Mais, au cours de mes études à l'université de Cornell, nous avons regardé Le Corbusier très longtemps et très attentivement. Plus tard, en 1959, quand j'ai voyagé en Euope, j'ai passé beaucoup de temps à regarder ses bâtiments et, en fait, j'espérais alors travailler avec lui. Je l'ai rencontré à Paris, à la Maison du Brésil — c'était le jour de l'inauguration.

Diamonstein Combien de fois l'avez-vous rencontré au cours de sa vie ?

Meier Deux fois seulement. La première fois en 1959, quand j'espérais obtenir du travail. J'ai rencontré un jeune assistant qui m'a expliqué les raisons qui faisaient que Le Corbusier ne tolérerait jamais un

Américain dans son bureau. Cela remontait à des affaires du passé — ça remontait au concours pour la Société des Nations où on le disqualifia à cause de l'encre utilisée. Il pensait qu'une intervention américaine l'avait empêché de gagner ce concours. En 1939, quand l'exposition de ses peintures prévue au Musée d'Art Moderne ne se réalisa pas, il pensa à nouveau que les milieux d'affaires américains l'en avaient frustré. Il y a eu également, comme vous le savez, le concours pour les Nations Unies. Il y fut invité en tant que membre de la commission des architectes conseils pour ce projet. Après avoir fait des esquisses préliminaires pour le projet de l'ONU, il s'est trouvé que ses carnets d'esquisses furent égarés pendant longtemps. On ne lui donna pas la commande mais néanmoins le bâtiment s'est révélé être remarquablement proche de ses dessins originaux. Et finalement, il y eut le bâtiment de l'UNESCO à Paris où, encore une fois, il fit partie de la commission des architectes. Il pensait qu'il obtiendrait certainement cette commande, mais elle est allée à un Américain — un architecte alors domicilié en Amérique — et à nouveau, il fut convaincu que les milieux d'affaires américains l'avaient frustré d'une commande qui lui revenait de droit. C'étaient là les raisons qui faisaient qu'il ne tolérerait pas un Américain dans son bureau.

Diamonstein Quelle fut votre réaction en l'occurrence ?

Meier Je suis rentré.

Diamonstein On souligne constamment vos liens avec Le Corbusier et le classicisme européen. Quel est, éventuellement, l'aspect de votre travail que vous considérez comme spécifiquement américain ?

Meier Quand j'ai construit mes premières maisons, la maison Smith à Darien dans le Connecticut, par exemple, je pensais réaliser une version contemporaine de la maison de la Nouvelle-Angletterre, c'est-à-dire en voliges de bois peintes en blanc et en charpente ballon traditionnelle. L'esprit et la dimension des espaces sont similaires à ceux des plus anciennes maisons de la Nouvelle-Angleterre. Ce qui m'a un peu surpris, c'est qu'il m'a fallu attendre l'arrivée en Amérique d'architectes européens pour m'entendre dire : ceci ressemble vraiment aux maisons de la Nouvelle-Angleterre et s'apparente à quelques-unes des maisons de Breuer et de Gropius du début des années cinquante. J'ai toujours considéré ces maisons-là comme des œuvres importantes de ces deux architectes. Et je pense également, en ce qui concerne la dimension des espaces, les méthodes de construction et la nature des revêtements, que mes premières maisons sont apparentées à la tradition de la maison familiale isolée et peinte en blanc de la Nouvelle-Angleterre.

Diamonstein Dans un entretien très récent, vous avez dit : « Ce que je fais lorsque je dessine un bâtiment, c'est essayer de prendre le problème en dehors de ses définitions anciennes. Voir quelque chose de neuf et faire quelque chose de neuf. » Vous poursuiviez : « J'hésite à entreprendre tout projet dans lequel je ne puis pas amener le problème à une nouvelle dimension. » Avez-vous assez de chance pour que cela vous arrive chaque fois ?

Meier Eh bien, j'essaye. Le Developmental Center du Bronx est un bâtiment important pour moi parce qu'il affronte tous les problèmes fonctionnels d'un programme complexe, celui d'un service pour handicapés mentaux. On l'a beaucoup critiqué parce qu'il essaye de créer une sorte de monde à l'intérieur d'un monde. C'est une communauté où l'on trouve un endroit pour vivrre, un lieu de travail, une école, une salle d'éducation physique. Cela ressemble à un monastère en ce sens qu'il est tourné vers l'intérieur et ceci en raison du caractère du site. L'intention réelle a été ici de créer une ville microcosmique. On y trouve tous les éléments d'une situation urbaine, mais ce n'est cependant pas une situation urbaine. Ce n'était pas dans le programme. Personne ne m'a dit : à l'intérieur du complexe de bâtiments, faites une sorte de microcosme urbain. Mais j'ai pensé qu'il était important de le faire vu la situation et le site donnés. On essaye de mener un bâtiment au-delà de ce qui est simplement exigé par le programme et d'en faire autre chose. Y réussir ou non, c'est une autre question.

Diamonstein Le Developmental Center du Bronx est une structure argentée et scintillante, située au-dessus de la Hutchinson River Parkway. Elle a reçu un prix. Elle a été jugée belle par presque tous les visiteurs et par les critiques, mais, comme vous l'avez fait remarquer, elle s'est également attirée beaucoup de critiques. Le débat, pour l'essentiel, a tourné autour de la question de savoir si un bâtiment long et bas, entouré de panneaux d'aluminium, convenait comme logement, comme école et service d'externat pour des handicapés mentaux. Vous avez manifestement cherché une réponse à votre souci qu'on pourrait énoncer ainsi : les énormes institutions asilaires sont aliénantes et favorisent la privation sensorielle. En conséquence, pour humaniser le bâtiment, vous avez ouvert des fenêtres jusqu'au plancher et utilisé des couleurs pastels tendres sur une grande partie des murs intérieurs. Mais plusieurs voix se sont élevées pour affirmer que le bâtiment gardait quand même son caractère institutionnel et qu'il serait beaucoup préférable d'héberger des handicapés dans des petites résidences individuelles de quinze à vingt personnes ou dans des maisons de parrainage. Certaines d'entre elles craignaient que le bâtiment ne soit trop complexe pour les malades et même un peu désorientant.

Le programme de presque tout service médical est dépassé au moment même où il quitte la planche à dessin, n'est-ce pas ?

Meier Eh bien, j'aimerais croire que ce n'est en rien dépassé. Un des problèmes que vous avez mentionné a été, qu'en 1970, au moment où nous avons reçu la commande de ce projet, sa capacité s'est vue réduite d'un service de 960 lits à un service de 750 lits, par défaut

d'un financement suffisant. Tandis que nous avançions dans le dessin, les réductions budgétaires firent qu'on le réduisit à 384 lits. L'argument selon lequel il ne devrait y avoir aucune institution ne fit surface que sept ans plus tard. Tout ce qu'auraient voulu certains des parents d'enfants handicapés mentaux, c'eut été une maison intermédiaire, un bâtiment intégré dans la communauté, un lieu où l'on pourrait loger une douzaine de personnes. Mais ce n'était pas ce que nous faisions. Ce que nous faisions, c'était un lieu qui conviendrait pour le traitement des problèmes des handicapés profonds; malheureusement, une maison intermédiaire ne peut pas le faire, même si elle peut convenir au traitement des handicapés légers.
Ce bâtiment est donc devenu la tête de turc de ceux qui auraient voulu une autre forme de service financé par l'Etat. Il a également suivi de près le décret dit Willowbrook, qui fut une bonne décision après tant d'années d'une situation incroyable dans cet endroit que, au cours de mes visites des institutions pour handicapés, j'ai vu plus souvent que je voudrais m'en rappeler. Willowbrook logeait plus de cinq mille personnes et le décret Willowbrook a stipulé qu'il fallait les reloger dans d'autres endroits de l'Etat, parmi lesquels le Bronx Developmental Center. Les parents d'enfants venant de Willowbrook dirent : non, nous les voulons dans nos maisons intermédiaires ou chez nous dans notre quartier. Nous ne les voulons pas dans une autre institution, nous nous fichons que cette institution paraisse merveilleuse ou qu'elle ressemble à n'importe quoi. Et donc, le Developmental Center en est venu à symboliser le lieu qui ne loge pas une douzaine ou une quinzaine de personnes; son potentiel est d'en loger un peu moins de quatre cents. Je pense qu'une grande partie des critiques se concentre sur ce problème particulier. Cependant, le bâtiment a été dessiné pour un certain genre de soins et il a été adapté pour augmenter considérablement le service des consultations externes à cause des besoins changeants qu'il aurait été impossible de prévoir dix ans avant. En tant qu'architecte, on est confronté à des centaines et des centaines de personnes impliquées dans ce processus. Ce n'est pas l'architecte qui prend toutes les décisions, même si nous aimons croire que cela fait partie de nos privilèges. Nous n'avons pas ce pouvoir, vous savez. Nous avons une responsabilité réelle envers ceux avec qui nous travaillons. Ils ont chacun des avis, des besoins et des demandes dont il faut tenir compte. Je pense qu'avec le temps, le Developmental Center du Bronx trouvera la place et l'emploi qui lui conviennent. Actuellement, trois quarts du centre seulement sont utilisés — il n'est pas pleinement utilisé.

Diamonstein Il a récemment servi de lieu de tournage pour un film. Est-ce que vous le saviez et quelle a été votre réaction ?

Meier Bien sûr, je le savais. Chaque jour, on me téléphonait pour me dire que Marshall Brickman voulait filmer dans mes bâtiments.

Diamonstein Le film s'appelle *Simon*, n'est-ce pas ?

Meier Oui. *Simon* est le titre du film. Et j'ai dit, mais vous savez, ce ne sont pas mes bâtiments, ils appartiennent à d'autres. C'est à eux qu'il faut s'adresser et pas à moi. J'ai dessiné les bâtiments, un point c'est tout. Et ils m'ont demandé si je voulais bien les aider. Je leur ai dit : je téléphonerai aux propriétires et je leur en parlerai. S'ils veulent que leur bâtiment serve de lieu de tournage pour un film, c'est leur affaire. C'est ainsi qu'ils sont passé je ne sais combien de jours à filmer dans le Developmental Center du Bronx. Je n'ai pas vu le film, donc je ne peux rien en dire.

Diamonstein Dans le film, le bâtiment est entouré par des mètres de pellicule verdoyante. Je ne sais pas si c'est ce qu'ils ont sur la Hutchinson River Parkway. Si on vous faisait une commande semblable aujourd'hui, quelle sorte d'environnement créeriez-vous pour un tel service ?

Meier Je ne sais pas s'il existe une réponse simple à cette question. Ce que je sais maintenant et que je ne savais pas à cette époque-là, c'est que le terrain vague choisi par l'Etat pour le Developmental Center du Bronx était un site aussi mauvais que possible. Voici un site, limité d'un côté par la Hutchinson River Parkway et de l'autre côté par des voies de chemin de fer — un site incroyablement amorphe pour un hôpital. Je veux dire que c'est un mauvais endroit pour tout habitat humain et néanmoins, j'ai pensé qu'en tournant l'ensemble vers l'intérieur, en créant une sorte de monde à l'intérieur du monde, en utilisant des grandes cours intérieures, nous pourrions créer un lieu merveilleux malgré le site. Je pense que je n'étais pas, à ce moment-là, dans la situation de dire à l'Etat : cherchez-moi un autre morceau de terrain. Mais aujourd'hui, j'adopterais une position plus ferme sur ce point-là. Je n'avais pas réalisé à quel point ce site s'avérerait difficile pour la 'normalisation', bien que je ne sache toujours pas exactement ce que veut dire la 'normalisation'. Mais tous ceux à qui j'en parle semblent avoir une bonne idée là-dessus. Je puis accepter leurs points de vue sur ce que signifie la normalisation, mais ce que je sais, c'est que ce site particulier n'en fait pas partie et qu'il est donc absolument mauvais pour n'importe quelle espèce de service médical. Je pense qu'un site plus convenable serait à trouver à l'intérieur d'une communauté résidentielle dans la ville de New York — ce qui ne se passera probablement jamais — car cela a déjà été tenté et nous connaissons les problèmes soulevés. Si on avait le choix, je pense néanmoins que ce serait préférable pour cette sorte de bâtiment.

Diamonstein Revenons à votre propos concernant la recherche d'une nouvelle dimension dans la résolution d'un problème. Cette fois-ci, j'aimerais parler d'un projet antérieur également dans le Bronx. Twin Parks fut parrainé par l'UDC (Urban Development Corporation) et se trouve parmi les rares exemples de logements à loyers modérés de la ville qui aient été dessinés par un architecte renommé. Vous avez achevé Twin Parks Northeast en 1974 dans une zone qui témoigne de ce qu'on ne peut appeler que les symptômes classiques de la décomposition urbaine. De quelle manière pensez-vous qu'il serait possible que Twin Parks et des logements similaires enrayent cette décomposition ? Quelles ont été vos intentions là-bas ?

Meier Les architectes sont, en gros, des gens très optimistes. Ils pensent que des choses peuvent changer grâce à ce qu'ils font. Nous sommes aussi très idéalistes vis-à-vis de ce que nous faisons. Heureusement, beaucoup de gens de l'UDC pensaient de la même manière au sujet des programmes de logement au début des années soixante-dix. Nous étions persuadés que, grâce à des logements neufs dans certains quartiers qui se trouvaient dans un état de délabrement assez avancé, nous pourrions transformer la zone toute entière. Je pense que, pour y parvenir, il faut plus qu'un seul bâtiment. L'occasion nous a été donnée de construire plus de 500 unités de logements sur trois îlots différents — au point de convergence de deux grilles obliques dans le Bronx. Nous avons essayé de relier formellement les deux portions du Bronx, celle du sud et celle du nord, pour parvenir à créer des cours ouvertes, un espace nouveau qui appartiendrait à l'ensemble de la communauté. Pour rassembler les deux communautés, nous avons créé ce que nous pensions être un besoin dans cette partie de la ville, un espace public ouvert, un espace vert. D'après ce que nous savons, les gens communiquent beaucoup entre eux devant leur porte. Bien que, vu la quantité de logements que nous construisions, il fût impossible de donner à chacun son seuil, nous avons essayé de créer un espace vert, une sorte de parc où des gens d'âges différents pourraient se rencontrer dans des lieux différenciés. Nous avons pensé que c'était là la proposition urbaine la plus importante que nous puissions faire. Les appartements seraient confortables, mais, à cause du grand nombre de personnes à loger, ils ne pouvaient pas être grandioses. Nous avons voulu donner à ces appartements autant de lumière et d'air que possible et les rendre aussi ouverts et vivables que nous le pouvions à l'intérieur des contraintes budgétaires. Et lorsque, aujourd'hui, six ou sept ans plus tard, je vois l'endroit, je suis un peu déçu qu'il n'ait pas eu plus d'influence sur la zone environnante, mais peut-être ne le peut-il pas. Les gens continuent à vouloir y vivre, mais il est impensable qu'une intervention isolée puisse transformer une zone entière qui s'est déjà dégradée. Le Bronx est un endroit dur à vivre. Je pense que ce qui est en train de se passer maintenant dans le Bronx du sud est très important. Ce sont des actions d'une énorme envergure, et il faut qu'il en soit ainsi, parce que l'envergure du problème est énorme. Westbeth, c'était d'une autre mouture. C'était l'exemple d'une zone isolée où n'existait aucun logement. Cela faisait partie de l'extension du West Village vers la rivière de l'Hudson.

Diamonstein Peut-être plus que tout autre architecte, vous êtes en contact avec des artistes. En effet, avant de commencer votre carrière architecturale en 1963, vous étiez artiste vous-même, très préoccupé de peinture et de collage. Vous serait-il possible de nous dire comment vous êtes revenu à l'architecture ? Comment s'est faite la transition ?

Meier Eh bien, je n'ai jamais vraiment quitté l'architecture. En 1959, à mon retour d'Europe, comme tout jeune architecte, j'ai commencé à chercher du travail en promenant mon carton à dessins. J'ai trouvé du travail chez Skidmore, Owings & Merrill. Je n'étais pas obligé de travailler le soir comme je le fais maintenant. Je faisais donc de la peinture le soir et un de mes amis a bien voulu me prêter son atelier.

Diamonstein Pouvez-vous nous dire qui était cet ami ?

Meier Frank Stella. Frank m'a dit : « J'ai un 'loft' et je déménage dans un autre beaucoup plus grand et donc je n'ai pas besoin de tout cet espace. Puisque tu ne viens peindre que le soir et que moi je ne peins que pendant la journée, tu peux travailler ici ». Je l'ai donc fait. J'ai commencé à faire des peintures de plus en plus grandes et Frank aussi, tant et si bien qu'à la fin il trouva qu'il n'y avait plus assez d'espace pour deux. Je suis donc parti à la recherche de mon propre atelier et...

Diamonstein ... et avez entrepris de lui dessiner un appartement.

Meier Oui, mais j'ai gardé l'atelier pendant un certain nombre d'années pour y travailler pendant les soirées et les week-ends. Après à peu près quatre ans, j'ai réalisé qu'il m'était impossible de faire les deux proprement. J'ai donc arrêté de peindre. J'ai abandonné l'atelier et j'ai consacré toutes mes énergies à l'architecture.

Diamonstein Récemment, vous avez manifestement rendu une partie de cette énergie à l'art. Je ne sais pas si cela constitue un engagement double, mais très récemment vous avez eu à nouveau une exposition de vos œuvres d'art sur la côte Ouest.

Meier C'est vrai. Je ne l'ai pas entièrement abandonnée. Pendant cette période, j'ai fait des collages et je continue à en faire, mais je le fais vraiment pour mon compte personnel et pas professionnellement. Je fais des collages qui se rapportent à des choses qui m'intéressent à des moments donnés. Cela m'aide à passer le temps qu'on perd dans les aéroports. Lorsque je voyage en avion, je transporte avec moi une petite boîte, ma colle et mon papier.

Diamonstein Comment vos collages affectent-ils votre architecture ?

Meier Je pense que tout ce qu'on fait ou qu'on voit affecte le travail d'une manière ou d'une autre. J'ai eu l'occasion d'être architecte en résidence à l'Académie américaine à Rome et, pendant mon séjour, j'ai disposé d'un atelier où j'ai pu faire des dessins ou des collages qui se rapportaient à certaines choses que j'ai vues à Rome. Au retour d'un voyage en Allemagne du Sud, où j'avais amené mes étudiants visiter les bâtiments du baroque allemand, j'ai travaillé à des collages. Je pense qu'ils sont apparentés — peut-être pas en relation directe —

mais d'une façon qui affecte la conception de l'espace, de la lumière, de la structure et de la manière d'organiser l'espace. C'est pour cela qu'ils signifient quelque chose pour moi personnellement, mais qui est probablement intransmissible à quelqu'un d'autre.

Diamonstein Tous ces voyages ont-ils un quelconque rapport avec l'obtention de la commande du projet d'un nouveau musée à Francfort, que vous venez de terminer ?

Meier En fait, non, parce que cette commande nous est vraiment tombée du ciel, comme toutes les bonnes choses. Cela arrive soit par téléphone, soit par lettre, mais ce n'est jamais ce à quoi on se serait attendu. J'étais un des sept architectes auxquels on a demandé de participer au concours pour le nouveau musée de Francfort, un musée destiné aux arts décoratifs et situé au bord du Main. Comme pour la plupart des musées européens, il s'agissait de l'agrandissement d'un bâtiment existant, mais ici l'agrandissement est douze fois plus important que le bâtiment existant.

Diamonstein Dans la cadre d'un parc ?

Meier C'est une petite villa située dans un parc. Nous avons envoyé des dessins. A cette petite villa existante, nous ajoutons un musée assez grand. La collection est entreposée parce que l'espace d'exposition est insuffisant. C'est pour la collection permanente de Francfort.

Diamonstein Quelle est la nouvelle dimension dans le cas présent ?

Meier Eh bien, c'est de partir de la villa existante qui est un bâtiment d'une certaine qualité datant du début du dix-neuvième siècle, non pas le bâtiment le plus remarquable que vous ayez jamais vu mais certainement un bâtiment de qualité, et de tenir compte de toutes les proportions de ce bâtiment, de toutes ses méthodes de construction. Sa forme est un cube — nous avons de la chance. Le point de départ pour le nouveau bâtiment a consisté à analyser la ville existante pour que le nouveau bâtiment puisse être en rapport avec lui au niveau des dimensions, des textures et des caractères. Il n'essaye pas de la copier. Il n'essaye pas de la tourner en dérision, mais il l'utilise comme point de départ et se construit autour d'elle, de telle sorte que toutes les décisions concernant le bâtiment neuf fassent référence au bâtiment existant. La villa existante devient donc un secteur du bâtiment neuf.

Diamonstein Vous venez de faire référence au logement d'artistes de Westbeth. Westbeth est une résidence qui a été recyclée à partir des anciens bâtiments du laboratoire Bell dans le West Village. A cette occasion, beaucoup de vos clients ont participé au dessin de leur propre unité de logement. En général, pensez-vous que ce soit une bonne idée ?

Meier Je pensais que c'était une bonne idée. Et je le pense encore. Je suis très déçu parce que, lorsque nous avons dessiné Westbeth, les futurs propriétaires comme aussi les sociétés qui étaient impliquées dans le projet nous ont apporté beaucoup d'assistance. Nous avons pu éviter un tas de paperasseries pour avancer le processus de construction pour un bâtiment dépendant d'un financement de l'Etat fédéral. Nous sommes arrivés à dessiner des espaces ouverts où les résidents pourraient ensuite créer leur propre environnement à l'intéieur de chaque unité. Nous avons pu créer plus d'espaces pour chaque unité de logement. Je pensais que cette conception pourrait s'appliquer non seulement à la rénovation ou à ce que plus tard on a appelé la réutilisation, mais également à des constructions nouvelles. J'ai été très déçu de ce que cette idée n'ait pas vraiment su trouver une expression dans des constructions nouvelles financées par l'Etat, car je pensais que Westbeth montrait une voie, et une voie réussie, qui prouvait que cela pouvait être fait. Beaucoup disent: c'est bon pour des artistes — les artistes sont un peu fous et peuvent faire des choses que les autres ne peuvent pas. Je crois que ce n'est pas vrai. Le plus grand luxe dans la ville de New York, c'est d'avoir de l'espace et de la lumière. C'est ce que veulent les gens. Trop souvent, par raison d'économie, nous sommes coincés dans des espaces tellement minuscules. Mais ici nous avions le moyen de créer plus d'espace, plus de lumière, plus de dimensions ouvertes, parce que nous n'avons construit ni cloisons ni chambres; nous avons laissé aux occupants le soin de construire des chambres comme ils le voulaient. Nous avons fourni les cuisines et les salles de bains et puis nous leur avons laissé organiser le reste comme ils l'entendaient. Je pensais sincèrement que, avec des options diverses, ceci ouvrirait la voie à d'autres architectes, d'autres entrepreneurs. Ça n'a jamais eu lieu.

Diamonstein De toute évidence, vous souhaiteriez une collaboration accrue entre l'architecte et le client, y compris le client non artiste. Aimeriez-vous voir également une collaboration accrue entre les architectes et les artistes?

Meier Je pense qu'à travers l'histoire il a toujours existé une collaboration entre les architectes et les artistes. Cela ne s'est arrêté que récemment. Mais je pense que ça recommencera. Elle a toujours eu lieu dans le passé et je ne vois aucune raison pour qu'elle ne continue pas à l'avenir.

Diamonstein Y a-t-il des artistes avec lesquelles vous aimeriez collaborer?

Meier Eh bien, Frank Stella et moi, nous travaillons en ce moment sur un projet qui nous amuse beaucoup parce que nous nous sommes connus, nous avons travaillé ensemble lorsque j'ai dessiné son 'loft'. Et cependant, ceci est tout à fait différent. Il intervient pour transformer un bâtiment que j'ai dessiné et ensuite je transforme son intervention différemment. Je ne sais pas à quoi cela ressemblera. C'est une expérience.

Diamonstein Est-ce que vous vous attendez à ce que ce projet soit construit?

Meier Je m'attendais à ce que tout soit construit. Mais malheureusement la plupart des projets de ce genre ne parviennent pas à la construction.

Dans ce cas-ci, je ne pense pas que ce sera construit, mais on ne sait jamais.

Diamonstein En tant qu'architecte résolument moderne, quel est votre avis sur l'intérêt qu'on porte actuellement à la réintroduction dans l'architecture contemporaine d'ornementations et de décorations classiques ?

Meier Je pense que c'est une situation très temporaire et qui passera. Je pense qu'il y a des raisons légitimes de souhaiter un changement. J'aimerais croire que les expériences qu'on a dans la vie et la façon qu'on a de regarder les choses sont toujours ouvertes au changement. Je crois qu'on doit rechercher les moyens de faire les choses différemment. Je ne pense pas qu'en choisissant au hasard des éléments de l'histoire de l'architecture qui avaient une signification dans une situation particulière, dans un endroit particulier, et qu'en les utilisant hors contexte, sans signification ou avec une signification neuve ou une connotation métaphorique quelconque qu'on leur attache, on puisse arriver à un changement qui soit fondé sur une notion profonde de ce qu'on fait. Je pense que c'est une façon de donner un style à l'architecture sur la base d'une simple décoration. Je m'y oppose absolument et ne pense tout simplement pas que cela ait quelque qualité ou valeur durables. Je pense que la connaissance et l'utilisation de l'histoire sont très importantes à cause des principes qui les soutiennent. La compréhension des principes nous permet d'apprécier où nous en sommes et où nous pouvons aller au lieu que de simplement manipuler des éléments utilisés sans principes. Je considère que c'est ce qu'on fait actuellement. C'est une stylisation qui veut porter au maximum la réaction contre les années cinquante et soixante. Je suis assez prêt à admettre qu'au travers des structures collectives dans nombre d'ensembles municipaux de cette époque, s'est développée une certaine aliénation due au manque de dimensions et de qualité humaine. Je pense que c'est contre cela qu'on réagit : le manque de qualités humaines dans les espaces dans lesquels on vit.

Diamonstein Il est certain qu'un grand nombre de ces images machinistes bien huilées du passé récent ont eu peu de pouvoir durable sur l'imagination. Au cours du demi-siècle écoulé, celles-ci ont mieux réussi à charmer la profession architecturale que le grand public.

Meier On n'a guère de chance de retrouver dans notre vie la situation économique qu'on a connue dans les années soixante et au début des années soixante-dix, et qui s'est marquée par une hausse sans précédent du volume de la construction. Le volume des travaux, la rapidité d'exécution, le manque de réflexion qui sont à l'origine de tant de bâtiments énormes — je pense que c'est ça qui a conduit à cette préférence pour les colonnes et les corniches. Il y a simplement eu trop de constructions, faites trop rapidement et sans réflexion. Je suis sûr que nous entrons dans une période où nous verrons de moins en moins de projets pour des bâtiments de dimensions comparables à celles des constructions des années soixante et du début des années soixante-dix. J'aimerais espérer que ceux qui parviennent à exécution auront plus de pensée derrière eux que la plupart de ceux que nous avons vus dans la période précédente.

Diamonstein Cette pensée devrait-elle prêter attention au style de vie des occupants ou devrait-elle refléter certaines notions abstraites de l'architecte ? Qu'est-ce qui devrait primer, les idées de l'architecte au sujet de l'espace ou les idées du client concernant ses manières de vivre ?

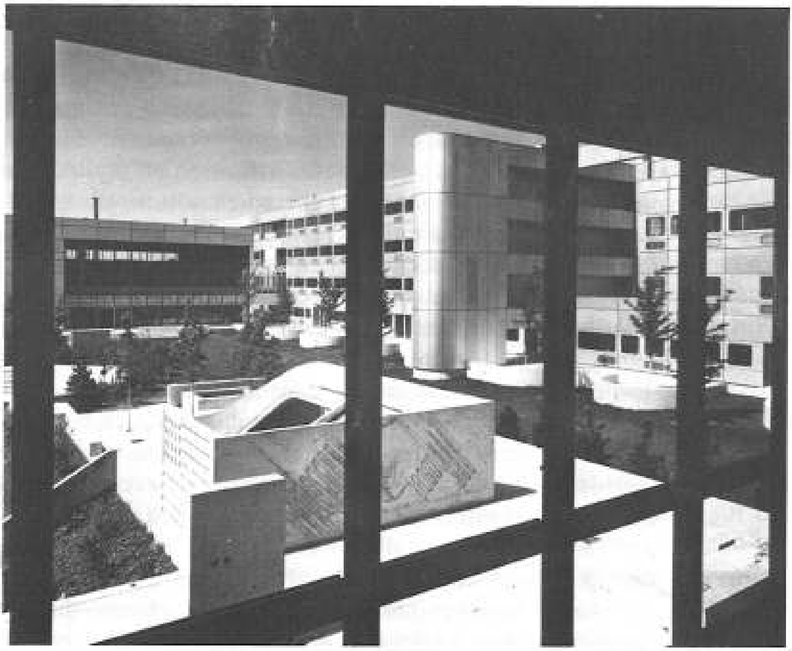
Meier Sauf pour les maisons privées, on ne sait pas quel est le vrai client qui va utiliser le bâtiment. Nous avons affaire à des entreprises publiques qui construisent pour plusieurs utilisateurs successifs. Les gens qui vont vivre dans les logements sociaux ne sont pas directement concernés dans la conception du projet. Je n'ai donc jamais eu aucune expérience avec des utilisateurs autres que ceux des maisons privées pour lesquelles on a enfin affaire avec 'l'utilisateur'. Mes idées sur l'architecture tiennent compte de la qualité de la vie, de la qualité de l'espace et de la manière de l'obtenir. Je considère que c'est là le souci de l'architecte. Je pense que c'est ce que l'architecte apporte à n'importe quel projet de construction — la recherche d'un environnement physique et son organisation effective et la meilleure manière de créer des espaces qui ont une qualité de vie.

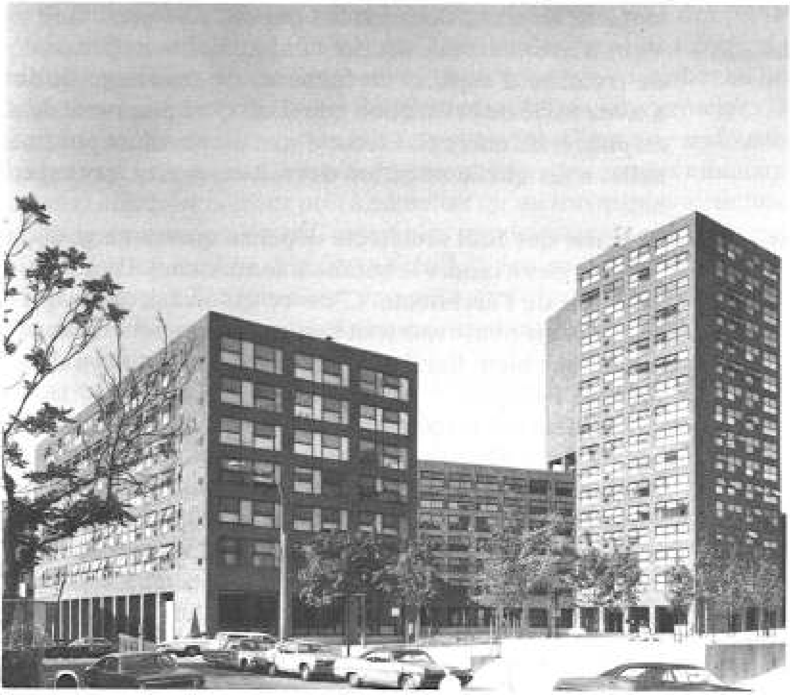
Diamonstein Vous n'avez cessé de décrire vos bâtiments en termes d'abstraction, de création d'espace, de lumière, de modelage de formes. Vous n'avez parlé de la fonction que dans quelques rares descriptions. Je ne plaiderais guère en faveur d'une architecture purement fonctionnelle, mais quelle attention devrait-on porter aux aspects fonctionnels ?

Meier Je pense que tout architecte dépense quatre-vingt-dix pour cent de ses énergies à rendre le bâtiment fonctionnel. Il va sans dire que c'est là le rôle de l'architecte. C'est ce qu'on fait après qui m'intéresse, parce que je pense que tout bon architecte peut faire un bâtiment qui fonctionne bien. Rendre un bâtiment fonctionnel n'est pas tellement difficile.

Diamonstein Après cinq ans de projets et de construction, un nouveau musée et centre de conférences a été inauguré à New Harmony dans l'Indiana. Ce bâtiment, l'Atheneum, est votre œuvre la plus récente. On l'a décrite comme un bâtiment beau et génial, et il l'est en effet. Il reflète bien tout ce que vous venez d'énoncer sur la manipulation contrôlée et réfléchie de la lumière et de l'espace. Ada Louise Huxtable l'a décrite comme représentant la salle de réunion par excellence pour cette ville où bat le cœur de la nation. New Harmony est le centre d'un énorme effort de restauration et de revitalisation. La ville a abrité, au dix-neuvième siècle, deux communautés expérimentales exceptionnelles. De 1814 à 1824, l'Harmony Society l'a occupée, puis ensuite sont venus les Owenites, la société scienti-

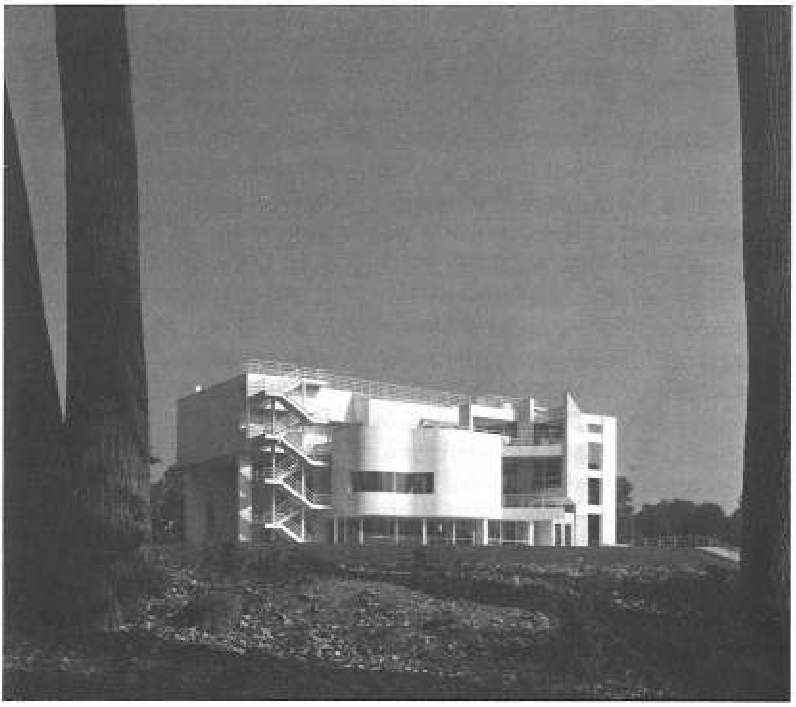
Bronx Developmental Center, vue de la cour intérieure, Bronx, N.Y. Crédit photographique: Ezra Stoller © ESTO.

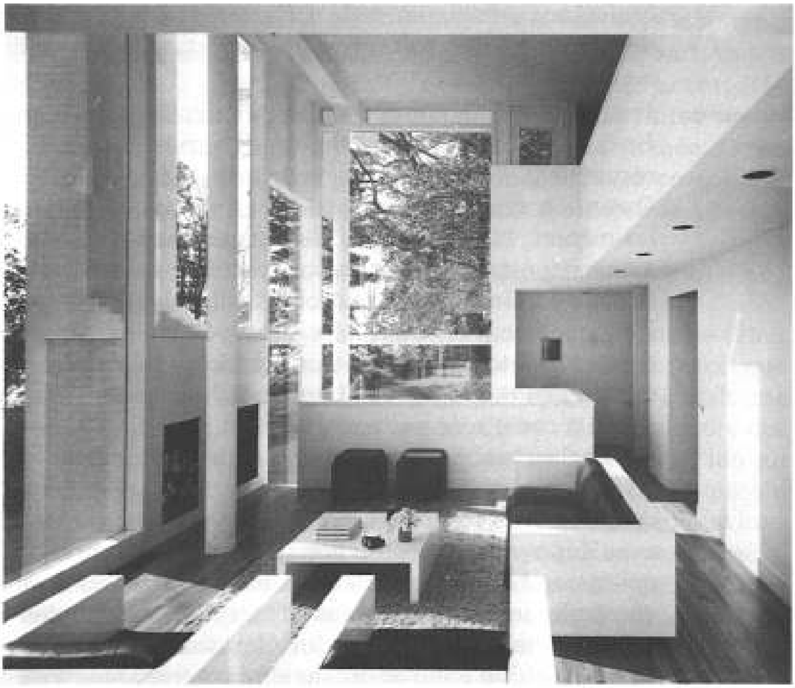




Logements Twin Parks, extérieur, Bronx, N.Y. Crédit photographique: Ezra Stoller © ESTO.

Atheneum,
New
Harmony,
Ind.
Crédit photographique:
Ezra Stoller ©
ESTO.





Maison
Smith,
intérieur,
Darien, Conn.
Crédit photographique:
Ezra Stoller ©
ESTO.

fique et technologique dirigée par Robert Owen. Ce sont eux qui ont favorisé la création de la Smithsonian Institution. Dans cette expérience owenite à laquelle de nombreux chercheurs et enseignants ont participé, l'architecture a joué un rôle très spécifique : celui d'agent du changement social. Il n'y a cependant guère d'harmonie à New Harmony, pour le moins en ce qui concerne le style architectural; il n'y a pas non plus de vernaculaire prédominant. L'Atheneum est-il stylistiquement compatible avec le reste de vos travaux, sans nécessairement devoir l'être avec le reste de la ville, qui est un village historique composé de structures du début du dix-neuvième siècle? Pourriez-vous nous dire ce qui vous a conduit à construire un bâtiment si beau, mais tout blanc, en cet endroit?

Meier C'est le président du New Harmony historique, Ralph Schwarz, qui m'a demandé d'aller voir à New Harmony pour juger si je serais intéressé à construire l'Atheneum ou à leur fournir des projets pour ce dernier. New Harmony est situé à l'extrémité sud-ouest de l'Indiana. L'aéroport le plus proche se trouve à Evansville qui est à une heure de voiture. On descend de l'avion à Evansville et on traverse ensuite une plaine de terres cultivées. Je me souviens m'être demandé la première fois si j'étais au bon endroit. Dans cette sorte de désert comment pourrait-il y avoir une autre ville? Enfin, nous sommes arrivés à New Harmony qui représentait une oasis au milieu de toutes ces terres. C'est un endroit qui n'a jamais connu cette croissance urbaine normale ni l'extension qui s'ensuit et qui amène deux petites villes à se rejoindre, apportant une sorte de développement en bandeau.

Diamonstein Je croyais que la population était en déclin avant la revitalisation.

Meier En fait, ce n'est pas vrai, parce que l'agriculture a constitué, jusqu'à récemment, l'activité principale. En 1824, à l'époque de Robert Owen, il y avait 950 habitants. Il y en a toujours 950 aujourd'hui, pas les mêmes, bien sûr. Mais elle est toujours restée à peu près de la même importance. C'est en soi assez fascinant de ne pas rencontrer de style dominant en cet endroit. Il y a quelques maisons 'fédérales', il y a quelques maisons intéressantes de style renouveau grec; il y a de merveilleuses maisons victoriennes, et on reconstruit quelques cabanes en bois datant de la période 'harmonieuse'. La rue principale est constituée par une unique et merveilleuse façade en fonte. Tout cela a beaucoup de qualités, mais est très divers. Il n'y a pas de style dominant. Mais ce qui est tellement exceptionnel c'est que tout ce qu'on y rencontre est d'époque et a une signification en rapport avec l'époque de construction. Construire aujourd'hui un bâtiment qui ressemblerait à ces cabanes en bois serait aussi ridicule que de construire un bâtiment pseudo-fédéral. Ce que voulait le New Harmony historique, et je crois que c'est tout à fait pertinent, c'était un bâtiment qu'on pourrait reconnaître comme appartenant à sa propre époque et qui, cependant, reconnaîtrait de quelques façons l'histoire de New Harmony. L'Atheneum est un centre d'accueil. C'est un lieu où l'on montre des expositions sur l'histoire de New Harmony et un film sur le passé de la ville, on y achète les billets pour le tour de la ville qui débute en cet endroit.

Diamonstein C'est en quelque sorte un centre d'orientation, pas très différent de celui de Williamsburg en Virginie.

Meier C'est ça, c'est ça. Mais, à la différence de Williamsburg, les gens ne se costument pas pour vous saluer sur le seuil de la porte, comme s'ils feignaient de vous dire que c'était ainsi autrefois. Des gens vivent ici et travaillent ici. C'est une communauté qui vit et qui fonctionne. Le but est de montrer qu'une communauté qui bénéficie d'une histoire très riche possède une vie contemporaine aussi significative que celle de son passé. Et donc, ce bâtiment d'orientation se présente comme un bâtiment qu'on parcourt, où l'on regarde des expositions et d'où s'offrent à la vue quelques aspects de la ville. Il se trouve en bordure de la rivière Wabash. Si l'on monte à partir de l'espace central et qu'on regarde au-dehors, on voit la rivière et l'endroit par où on entrait dans la ville autrefois. Dans les années 1850, on entrait dans New Harmony par bateau en descendant la rivière Wabash. En parcourant le bâtiment, on traverse le théâtre pour arriver sur le toit où l'on peut se promener, puis en descendant les escaliers et la rampe, le bâtiment vous renvoie à la ville et se relie à l'église sans toit de Philip Johnson. La rampe donne accès à l'église sans toit et le sommet du bâtiment pointe, d'une part vers le sommet de l'église, distante d'une centaine de mètres, et d'autre part, vers le Orchard House, structure owenite, et son cimetière adjacent. Il se conforme également au cadre naturel. Il est, en effet, situé sur un podium parce que la rivière Wabash déborde chaque année. Donc, cette marina du savoir, en porcelaine blanche, flotte en quelque sorte sur la rivière de New Harmony quand elle déborde.

Diamonstein Est-ce que vous avez choisi le site?

Meier Non. J'ai manipulé le site, mais je ne l'ai pas choisi.

Diamonstein Que voulez-vous dire?

Meier Eh bien, le site — comme d'autres sites qu'on m'a donnés — était auparavant une décharge publique. Ce n'est pas la première fois que nous ayons construit sur une décharge publique. Mais c'était une décharge publique; c'était à l'extrémité de la ville, en dehors des limites historiques de la ville, et il existait une ancienne fondation qui avait été coulée il y a quelques années pour un bâtiment qui n'a jamais été construit. A l'origine, ils ont pensé que nous pourrions utiliser cette fondation et construire par-dessus. Heureusement, il s'est trouvé que la fondation était en train de se désagréger, nous avons donc pu déplacer le bâtiment vers une autre partie libre du terrain. Il nous incombait de nous conformer aux volontés du départements des ressources naturelles et nous étions obligés de construire un podium pour maintenir le bâtiment hors eaux. Nous avons pu en tirer bénéfice, car ça nous a permis d'envisager un cadre qui fait penser à une acropole. Et puis le bâtiment s'incline en quelque sorte vers le bois et vers l'eau. Donc, quand je dis 'manipuler' le site, je veux dire façonner le site en déplaçant la terre. On nous a permis de garder les arbres et de les élaguer pour donner vue sur la rivière.

Diamonstein Vous avez dit que vous été obligé de vous conformer aux volontés des services de l'Etat. Qu'en est-il de la volonté des gens qui vivent là-bas ? Qu'est-ce qu'ils pensent de ce bâtiment maintenant qu'il est construit ?

Meier Tout ceux à qui j'en ai parlé l'aiment. Mais je n'ai parlé qu'aux gens qui l'aiment. Nous voyons la même chose ici à New York. Si je me promène actuellement le long de Madison Avenue et vois tout ces bâtiments en construction, sur lesquels j'ai bien mon point de vue quant à ce qu'ils sont, je me demande l'effet qu'ils produiront sur notre ville. Et je suis très inquiet sur ce qu'ils vont faire aux gens qui vivent là. A New Harmony, c'est encore plus flagrant, parce que c'est le premier bâtiment neuf construit depuis vingt ans. Donc, l'inquiétude est encore plus vive à propos de cette nouvelle structure puisqu'il n'en existe pas d'autre. Chaque soir, lorsque les ouvriers partaient, la population de la ville, qui n'avait pas grand-chose d'autre à faire, venait sur le chantier pour voir ce qui s'était passé ce jour-là. Tout le monde était très sceptique. Lorsque ce fut enfin ouvert et que les gens ont pu le parcourir, ils se sont montrés vraiment très enthousiastes. Et ce qui est vraiment intéressant, c'est que c'est absolument au milieu de nulle part. Toute personne qui s'y rendra pourra s'en rendre compte. Je pense que ça vaut bien le voyage. New Harmony est un endroit qui mérite d'être visité. Mais le Middle West est très différent et je ne me rendais pas compte à quel point il était différent jusqu'à ce que j'eusse eu cette occasion d'y travailler. Nous y percevons les distances différemment qu'ici à l'Est. Cette expérience m'a beaucoup appris et je pense que nous avons fait ce qu'il fallait.

Diamonstein A l'occasion de l'inauguration de l'Atheneum, vous avez appliqué votre talent à une nouvelle technique, à l'art exigeant de la lithographie. Si je me souviens bien, cette structure en fonte de la rue principale est aussi une galerie d'art dont le patron est un excellent imprimeur. Comment en êtes-vous venu à cette collaboration ?

Meier Je n'avais jamais produit de lithographie et je pensais qu'il suffisait de faire un dessin qu'un autre imprimait. Rien de plus. Un jeune lithographe qui tient la galerie, comme vous l'avez dit, m'a donné toutes ces plaques en métal et m'a dit : O.K., faites un dessin et nous ferons une lithographie. J'ai donc fait un dessin et il m'a dit : c'est tout ce que vous voulez faire ? Et il m'a donné six plaques supplémentaires. J'ai fait six autres dessins superposables, et il a fait fabriquer, par des gens du centre de l'Indiana, le papier sur lequel nous avons fait le tirage. Ça n'a pris que deux ans ! Mais c'était pour moi une merveilleuse expérience d'apprentissage à cause du travail en commun. Je ne savais vraiment pas grand-chose sur tout ce processus avant de commencer. J'en sais un peu plus maintenant.

Diamonstein Avez-vous l'intention de recommencer ?

Meier Oui. En effet, j'espère que Frank et moi, nous allons faire ensemble une lithographie. Frank Stella est actuellement en train de faire des lithographies extrêmement belles, les plus belles lithographies que j'aie jamais vues.

Diamonstein En tant qu'artiste, avez-vous jamais collaboré avec un architecte ?

Meier Non.

Diamonstein Y avez-vous jamais pensé ?

Meier Je n'en ai jamais eu l'occasion. Mais, vous savez, tout est possible.

Diamonstein Parmi les bâtiments que vous avez construit, il y a, au moins dans ce pays-ci, une forme de bâtiment qui en est absente — celle destinée à abriter de l'art. Est-ce que ce genre de commande vous intéresserait ?

Meier A vrai dire, j'ai fait beaucoup de projets. Un pour Florence, un musée qui était également une rénovation, c'est-à-dire qu'il s'agissait de prendre les étables de la villa Strozzi et d'en faire un musée neuf. J'ai également fait une salle dans le musée Guggenheim, une petite salle de lecture, grande comme à peu près la moitié de cette estrade. J'ai également eu l'occasion de travailler pour une exposition qui était, à vrai dire, un musée à l'intérieur d'un musée. C'était pour l'exposition appelée « New York : State of the Art », qui a eu lieu à Albany. Sur une partie de l'Albany Mall, il y a un grand bâtiment qui fonctionne comme centre culturel, et à l'intérieur de ce bâtiment, il existe un espace de 3.900 m^2, resté inoccupé depuis environ deux ou trois ans. J'ai dessiné une installation de musée pour une exposition spéciale de l'école new-yorkaise de peinture et de sculpture. Elle a eu lieu il y a deux ans.

Diamonstein Et malheureusement, à cause des grandes dimensions des œuvres, cette exposition n'a jamais pu voyager. Pourriez-vous nous dire ce que vous avez fait de cet espace de 3.900 m^2 dont vous pouviez jouer. Il a été dit que l'installation avait une présence imposante qui n'interférait jamais avec l'art et qui, à l'époque, a suscité autant de commentaires que les œuvres exposées.

Meier J'étais très proche des œuvres exposées. Je veux dire, il y avait là tous les héros de ma jeunesse. Il y avait Rothko, de Kooning et Pollock, et je pourrais allonger la liste ; des tableaux extraordinaires. Donc, c'était vraiment des citadins, des gens qui avaient travaillé à New York, qui aimaient vraiment la ville et qui, pendant les années cinquante, ont fait de New York le centre d'art qu'il est aujourd'hui. En un certain sens, l'installation est une métaphore de la ville. Il y avait des rues, des fenêtres, des salles, il y avait des bâtiments et, bien sûr, nous avions la chance de pouvoir travailler avec cet énorme espace. Nous avons pu faire une installation qui non seulement permettait de montrer des œuvres d'une manière extraordinaire mais proposait également une sorte de structure urbaine à l'intérieur d'un bâtiment. Il nous a permis de faire des fenêtres pour qu'on puisse voir une œuvre d'art dans un cadre intime et ensuite porter le regard ailleurs et voir une autre œuvre à une certaine distance. En parcourant l'espace, on pouvait non seulement voir les choses de près, dans une situation normale de galerie, mais on pouvait voir des choses familières dans une relation différente avec les autres œuvres d'art. C'est ce que j'ai appris grâce au musée Guggenheim où on voit une œuvre qu'on peut ensuite revoir et voir différemment à partir de la rampe, en face. Mais heureusement, à cause de l'espace dont je disposais, j'ai pu le faire à une autre échelle et le rendre beaucoup plus intime sans entrer dans les complications d'une rotation.

Diamonstein Je pense qu'il est intéressant que vous le disiez, car votre installation s'est adaptée à l'art et je pense que très peu de gens le diraient à propos du Guggenheim. En effet, dans un entretien, vous avez appelé le musée Guggenheim la meilleure œuvre d'architecture de la ville. Etes-vous toujours de cet avis ?

Meier Je le crois toujours, oui.

Diamonstein Pourquoi aimez-vous tant ce bâtiment ?

Meier Eh bien, lorsque l'on entre dans l'espace du Guggenheim, on ressent une qualité d'élévation qui est absolument merveilleuse. Il m'arrive de penser que les œuvres d'art de qualité paraissent bonnes au Guggenheim et que les mauvaises s'y écroulent. Les choses doivent lui tenir tête et doivent vraiment avoir de la force et de la puissance et vous accrocher. Je ne pense pas que les expositions de groupe fonctionnent bien dans le musée Guggenheim. Je pense qu'une bonne exposition personnelle fonctionne bien et qu'on aime à l'y voir et l'y revoir. Pour tenir, elle doit avoir un certain thème unificateur qu'on trouve dans une exposition personnelle. La récente exposition de Calder était absolument excellente. J'avoue que je ne suis pas un grand défenseur de Beuys, mais j'ai trouvé que son exposition avait une puissance incroyable et une présence merveilleuse et qu'elle n'aurait pas eu le même impact ailleurs. Je l'ai souvent dit — et c'est un peu en boutade, bien sûr — mais un jour, ce bâtiment ne sera peut-être plus un endroit pour montrer de la peinture et de la sculpture et il continuera à être un grand bâtiment, au moins en ce qui me concerne.

Diamonstein En cette période pluraliste de l'architecture, est-ce qu'il y a un bâtiment que vous n'avez pas construit et que vous aimeriez construire ?

Meier J'aimerais faire tous les bâtiments que j'ai dessinés et que je n'ai pas construits. Mais c'est une chose étrange — en tant qu'architecte, on doit absolument mettre toutes ses énergies dans la chose sur laquelle on travaille à un moment donné, et penser que c'est vraiment là la chose importante. Ensuite, qu'on construise ou qu'on ne construise pas, on passe au projet suivant. Et c'est celui-là qui devient ce qui est important. Mais une des raisons qui m'ont poussé à publier un livre sur mon travail relève d'une certaine frustration consécutive à tant de bâtiments que j'ai dessinés, dont j'ai fait les dessins d'exécution et qui, parvenus au point où la construction pourrait commencer, n'ont pas été construits en raison de la situation économique du début des années soixante-dix. Ils sont restés à l'état de maquette et de dessin. Ce fut pour moi une énorme déception à cette époque; elle l'est toujours. Mais en regardant en arrière, je ne pourrais pas dire, c'est ce bâtiment-ci que j'aimerais construire maintenant. A l'époque, lorsque les commanditaires se sont récusés, j'ai ressenti un profond sentiment de manque. Cela fait mal parce qu'on travaille avec acharnement pendant un an, deux ans, trois ans et, au moment où votre travail est presque terminé, c'est d'un autre qu'il dépend qu'on passe à l'exécution ou non. C'est alors que ça devient coûteux pour le client parce que, comparés au coût du bâtiment, les honoraires de l'architecte sont minuscules. Et c'est alors que beaucoup de choses s'arrêtent. On réalise qu'on a passé tout ce temps, qu'on a donné toute cette énergie et cet investissement, qu'une partie de votre vie a été prise — investie dans le bâtiment. Le fait que le bâtiment ne se réalise pas constitue une déception énorme.

Diamonstein Quelle est la chose la plus importante que nous devons savoir sur votre travail?

Meier C'est une bonne question. Comme je l'ai déjà dit, mes pensées et mes intérêts se tournent surtout vers l'espace et la lumière et les manières dont on les manipule. C'est une voie dans laquelle je compte poursuivre avec une certaine direction ou persévérance en ce qui concerne la qualité de l'espace. C'est vraiment en cela que je suis le plus concerné — obtenir le maximum de qualité humainement possible. En travaillant sur ma première maison et en travaillant dans le Nord-Est, j'ai appris que l'espace intérieur diffère de l'espace extérieur. Wright parlait toujours de flux continu de l'espace de l'intérieur vers l'extérieur. A partir du moment où l'on érige un mur, fût-il en verre, on définit un espace, qu'on le veuille ou non. Cela ne fait pas disparaître l'espace. Et le simple fait que ce soit une plaque en verre ne signifie pas que les espaces intérieurs et extérieurs soient contigus. Même si le matériau du mur intérieur qui pénètre votre vitre est en brique, un matériau qui, en général, se patine moins que tout autre, l'apparence, la compréhension et la lecture de ces briques à l'extérieur diffèrent de celles des briques de l'intérieur. La manière dont le mur en briques clôture l'espace à l'extérieur n'est pas la même qu'à l'intérieur. J'ai appris cela très tôt et je suppose que c'est pour cela que Le Corbusier est devenu de plus en plus important pour moi. Dans les travaux de Le Corbusier, il y a une définition nette de l'espace extérieur et de l'espace intérieur. Et beaucoup de choses que Wright a préconisées et que nous aimions tant lorsque j'étais étudiant, ne sont pas tout à fait telles dans la réalité. En ce qui concerne la lumière cependant, je pense que Wright était un maître. Qu'on visite n'importe lequel de ses bâtiments, la façon dont la lumière y pénètre vous soulève. Le Corbusier était différent, mais il a également compris le jeu de la lumière naturelle sur les espaces qu'il créait et je pense qu'Aalto l'a aussi compris, d'une autre manière bien sûr. Mais il n'y a pas qu'une seule voie et je pense qu'il n'y a pas que le passé récent qui nous apprenne quelque chose, mais aussi bien, comme je l'ai déjà dit, Borromini par exemple. La façon dont ses espaces sont composés au moyen de l'utilisation de la lumière naturelle constitue certainement une leçon très importante pour tous les architectes.

Diamonstein Mais est-ce que vous n'êtes pas très souvent responsable, spécialement dans les maisons, du dessin intérieur ?

Meier Pour être tout à fait honnête, je ne pense pas faire une autre maison où je n'aurais pas un contrôle complet sur le dessin intérieur.

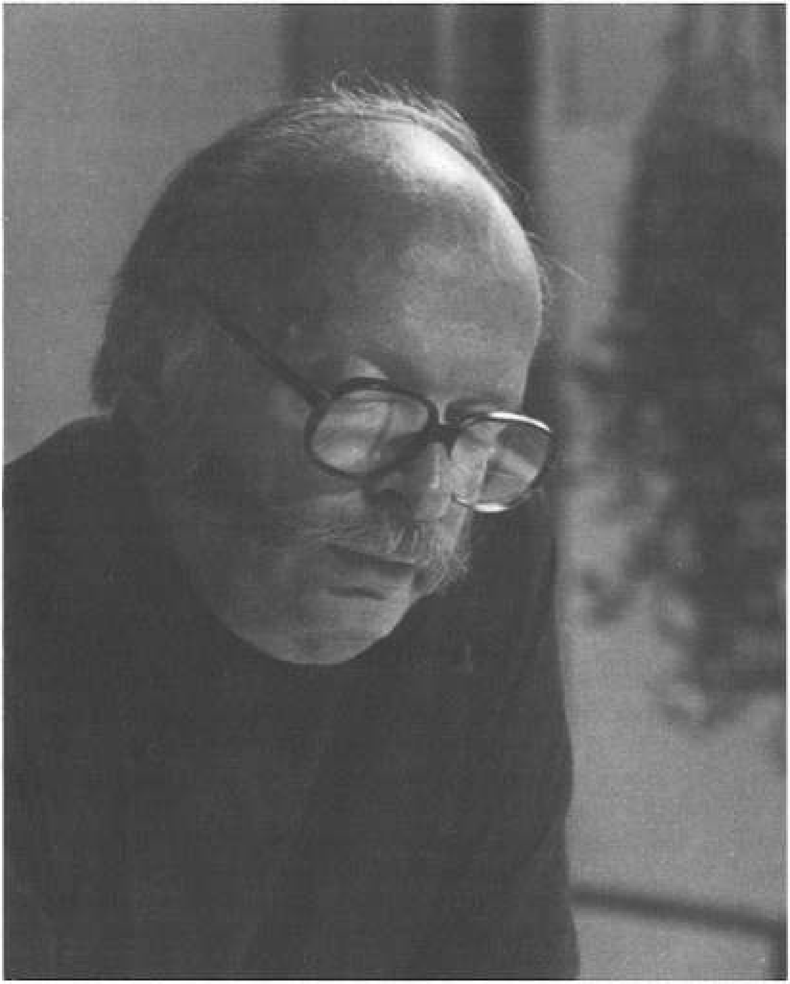
Public Que pensez-vous de toutes ces nouvelles constructions qui montent au milieu de Manhattan, sur Madison Avenue ?

Meier Les cinq nouveaux bâtiments que j'ai observés, que ce soit celui à l'angle de la 57e Rue, celui à l'angle de la 56e ou celui qui est à l'angle de la 53e, que ce soit celui situé au milieu de l'îlot sur la 53e ou celui sur la Cinquième Avenue et la 56e Rue, ils me paraissent tous dessinés d'une manière totalement irresponsable en ce qui concerne la forme de la ville. Je pense que chacun essaye de dire : mon îlot est plus important que le vôtre et je vais vous montrer mes biceps. Chacun constitue un propos singulier. Ce que j'avais pensé s'être passé dans les années soixante-dix, c'était qu'une nouvelle prise de conscience de la responsabilité conceptuelle s'était installée, une responsabilité qui consiste à essayer de s'adapter tant bien que mal au déjà existant et à trouver une manière qui permettrait au voisin de continuer à vivre à l'aise sans sentir qu'on empiète sur ses droits. Je pense que chacun de ces bâtiments a empiété sur le public — par exemple, à l'angle de la 57e Rue. Ici, alors que nous avons une ville dont les bâtiments sont essentiellement à angle droit l'un par rapport à l'autre dans n'importe quelle situation, tout à coup, à l'angle de la 57e Rue et de Madison, nous avons un bâtiment qui dit : « je ne respecterai plus la forme de la ville. Je vais m'orienter vers l'angle, vers l'intersection ». Mais il n'y a personne à l'intersection. Une intersection c'est un endroit où des voitures se croisent. Tout d'un coup, nous ajoutons quarante-cinq degrés à l'organisation essentiellement orthogonale qui compose le reste de la ville — qui fait partie de la qualité de la ville de New York. Je suis convaincu, vous savez, qu'on doit regarder le site du bâtiment qu'on va construire et y construire avec respect, et mon avis est que ce ne sont pas des bâtiments respectueux.

Diamonstein D'après vous, comment cela s'est-il passé ? Il y a tant de bâtiments qui sont chacuns tellement individuels.

Meier Soit dit en passant, on m'a critiqué pour la raison même au sujet de laquelle je critique les autres, mais je fais toujours un bâtiment dans une situation singulière, dans un paysage ouvert où il n'y a rien dans l'alentour. Lorsqu'on a affaire à un environnement urbain, c'est un problème tout à fait différent, comprenez-vous, que lorsqu'on travaille sur une décharge publique au milieu de nulle part. Je pense qu'il y a différents moyens de donner de l'originalité. Je ne récuse nullement l'originalité, mais je considère qu'elle doit être respectueuse, et non déclamatoire, spécialement lorsqu'on construit dans la ville. Ma définition de la réussite pourrait s'énoncer ainsi: avoir juste assez de travail pour faire ce qu'on veut faire. Cela peut vouloir dire un projet de construction tous les cinq ans ou à peu près, mais simplement avoir assez de travail pour rester en forme. J'ai eu de la chance; j'ai eu cela jusqu'à maintenant. J'ai eu des projets pour occuper mon temps et mes énergies constamment. J'ai un très petit bureau. Nous sommes moins de vingt personnes dans mon bureau. Il n'y a de structure formelle d'aucune sorte. Je fais ce que je pense qu'il est important de faire.

CHARLES MOORE



Charles W. Moore
Né à Benton Harbor, Mich., 1925
B. Arch. University of Michigan, 1947
M.F.A. Princeton University, 1956
Ph.D. Princeton University, 1957

Diamonstein Charles Moore est renommé pour son caractère fantaisiste, son exubérance, la couleur vivace de son œuvre. On a classé ses maisons et ses bâtiments publics parmi les travaux les plus importants de l'architecture de petite dimension de la dernière décennie. L'horaire de Charles Moore est aussi aventureux que son architecture. Voyageant fréquemment d'une côte à l'autre, pour ne pas dire d'un continent à l'autre, il travaille avec son ancien bureau dans le Connecticut et avec l'Urban Innovations Group à Los Angeles. Ancien doyen de l'école d'architecture de Yale, il est actuellement directeur du programme d'architecture et de design de l'université de Californie à Los Angeles et professeur invité à Yale pendant ce semestre-ci. Il est, en outre, l'auteur de plusieurs livres dont *The Place of Houses* et *Body, Memory and Architecture*.

Depuis assez longtemps déjà vous menez la croisade contre ce qu'on appelle l'architecture moderne orthodoxe. Depuis des années vous déclarez à vos étudiants comme à vos collègues que la révolution puritaine est terminée et qu'il conviendrait de dessiner en fonction du goût populaire, conformément aux rêves et aux aspirations du peuple, au lieu de s'en tenir à la vision élitiste de la forme parfaite. Que pensez-vous du fait qu'aujourd'hui presque tout le monde semble être d'accord avec vous ?

Moore Je ne suis pas certain que tout le monde soit d'accord — peut-être est-ce en raison de mon évolution vers ce que je considère comme le meilleur moyen d'incorporer les visions des gens dans le travail que nous produisons ensemble. Aujourd'hui, ce qui me stimule, c'est la notion de bâtiment en participation. Nous sommes en train de faire une église, nous avons récemment réalisé un parc; dans le premier cas, c'est la paroisse et dans le deuxième, les habitants du quartier qui, dans une série d'ateliers, ont dessiné avec nous les projets. Je suis très fier qu'on m'ait dit dans chacun des cas qu'on n'avait jamais rencontré d'architecte qui ait si peu imposé ses propres images et qui ait si bien accueilli les leurs.

Diamonstein Vous faites référence à l'église épiscopale Saint-Mathieu à Pacific Palisades, où des groupes de paroissiens ont participé aux prises de décisions.

Moore La paroisse toute entière.

Diamonstein C'est contraire à la vieille rengaine habituelle qui veut que jamais rien n'ait été produit par un comité. Votre expérience a-t-elle prouvé le contraire ? Comment la paroisse a-t-elle réagi à cette démarche de travail en groupe ?

Moore Je vais faire un petit retour en arrière. Nous avons été engagé en partie parce que nous étions un des rares architectes qu'ils avaient pu dénicher qui fût prêt à accepter l'exigence stipulée par contrat que le projet devrait obtenir le vote favorable des deux tiers de la paroisse. Cette paroisse épiscopale très élégante de Pacific Palisades était connue pour n'être jamais d'accord avec rien. Ils venaient tout juste d'arriver à bout de la difficile question de parvenir à un accord pour le choix d'un nouveau recteur qui devait prendre la succession de celui qui, aprèz trente ans de service, venait de prendre sa retraite. Nous nous attendions donc à des problèmes. Ce qui est arrivé, c'est que nous avons commencé à travailler avec une série d'ateliers. Il ne s'agissait pas d'un comité qui disait à l'architecte ce qu'il devait faire, mais bien d'un groupe de personnes que nous aidions de nos conseils désintéressés. Nous les avons aidés à parvenir aux images qu'ils s'étaient formées de l'église. Elles se sont révélées très fortes et remarquablement homogènes. Finalement, il y a à peu près un mois, nous avons obtenu un vote de quatre-vingt-trois pour cent en faveur de l'église que nous avions dessinée tous ensemble. Les gens s'assemblaient autour des tables par groupes de dix ou quinze et préparaient un projet. Ils en sortaient à peu près sept ou huit et chaque fois, à notre étonnement, ils apparaissaient tous très similaires. Je ne suis pas certain que cela arrivera toujours, mais dans le cas présent, l'église que nous avons obtenue a été l'église qui était dans l'esprit de la plupart des gens concernés. Il n'y en a que quelques-uns qui ne l'ont pas aimée.

Diamonstein Dans quelle mesure était-ce proche de l'esprit du bureau architectural concerné ?

Moore Nous n'avons pas d'esprit.

Diamonstein Vous faites de l'esprit ? Peu importe.

Moore Non, il importe — nous n'avons aucun esprit. Ce qui me semble nécessaire pour opérer de cette manière c'est que l'architecte s'abstienne de se faire une idée sur l'aspect de la chose à produire avant que ce soit commencé. Autrement, il se trouvera inévitablement en conflit constant avec les gens qui, eux, sont en train de former leurs propres idées. Je suis très attaché à cette église et j'y ai apporté beaucoup en tant qu'architecte au cours du mois écoulé après l'acceptation du projet. Le recteur m'a félicité à la fin d'une soirée particulièrement chaude et pesante où une dame d'un certain âge avait essayé de me hacher menu. J'avais souri et pensé : « Comme c'est charmant, cette gentille vieille dame qui me hache menu », sur quoi le recteur exprima son étonnement de ce que je ne semblais jamais me mettre sur la défensive. Je pense que le secret pour arriver à ce que tout cela fonctionne n'est autre que de ne pas être engagé a priori vis-à-vis d'un projet que vous vous sentez obligé de défendre. Je ne me mets sur la défensive sur aucun point tant que n'a pas surgi ce que veulent les gens. Ensuite, et je suppose que c'est là une manifestation de mon ego immense, j'ai la prétention de pouvoir faire un bon bâtiment à partir de n'importe lesquelles de leurs inventions. Cette démarche diffère considérablement de celle de la planification d'animation des années xoixante, où de jeunes architectes et d'autres moins jeunes sont allés parmi le peuple, à la manière d'une sage-femme, pour accoucher des visions du peuple. Cela consistait simplement à demander aux gens les formes qu'ils souhaitaient, vous voyez, pour faire les choses telles qu'ils les voyaient. Dans beaucoup de cas, ces formes se révélaient trop imprécises pour pouvoir être construites. En ce qui nous concerne, nous, nous continuons à agir en tant que dessinateurs, à faire ce pour quoi nous avons été formés et que nous pouvons probablement, je le présume, faire plus efficacement et mieux que les gens qui n'ont pas reçu cette formation. Donc, c'est à nous à faire les formes, mais ce sont celles que les gens nous proposent. C'est à nous d'affiner les formes.

Diamonstein Et c'est eux qui les définissent?

Moore C'est eux qui les définissent et nous qui les finissons. Au moyen de diapositives, nous avons fait faire un test Rorschach et la paroisse de Pacific Palisades, par exemple, a eu à choisir parmi une série d'une centaine de diapositives. La grande majorité des votes sur ce qu'ils aimeraient voir pour l'église Saint-Mathieu est allée à l'église d'Imatra d'Alvar Aalto. C'est Saint-Pierre à Rome qu'ils souhaitaient le moins voir.

Diamonstein Vous avez mentionné que l'architecture des années soixante vous paraissait de l'architecture d'animation.

Moore Une partie.

Diamonstein Une partie de la nouvelle architecture a été appelée de tous les noms, de pop à post-moderniste, de conceptuel à post-fonctionnaliste. Comment la décririez-vous?

Moore Je ne trouve pas l'expression cocasse qui conviendrait ici. J'ai beaucoup d'affection pour ceux qui ont inventé l'expression post-moderniste, donc je n'aimerais pas faire le grincheux. Mais il me semble que ce terme se couvre tant d'attitudes différentes allant de celle, très architectonique, de Michael Graves ou de Richard Meier à celle, populiste, de gens comme moi, si bien qu'il est très difficile d'en tirer une grande signification. Il reste que nous sommes tous attachés à rendre l'architecture plus intéressante en y apportant des images provenant du passé et des souvenirs des gens en sorte qu'elle signifie plus que les formes pures des cinquante ou soixante dernières années. Je dis toujours que j'aimerais mieux être pré-quelque chose que post-n'importe quoi et j'aimerais qu'ils trouvent une autre appellation.

Diamonstein Que pensez-vous de néo-?

Moore J'aimerais mieux être paléo-. En fait, je préférerais être proto-. J'aimerais mieux être proto-, quel que soit ce que nous allions faire par la suite.

Diamonstein Qu'est-ce que ce sera exactement? Ce mouvement, qui entend s'éloigner de la boîte en verre, prend-il une forme qui vous met à l'aise ou pensez-vous qu'il se trompe de direction?

Moore Ça va dans tant de directions qu'il est difficile d'en juger. Il est très difficile de discerner ce qui constitue l'élément principal d'une direction. L'autre jour, quelqu'un m'a fait remarquer une chose dont je ne m'étais jamais rendu compte, à savoir que *Espace, temps et architecture* de Siegfried Giedion qui a servi de bible à toute ma génération au cours de nos études ne contient, pour les quelque cinq cents années qu'il couvre, qu'environ trente-trois exemples de toutes les périodes sur lesquels nous étions sensés être d'accord. Il avait donc arbitrairement sélectionné des bâtiments qui ne représentaient qu'un tout petit nombre parmi les millions de bâtiments construits. Nous avons ainsi été éduqués dans ce qu'un de mes collègues appelle le courant dominant, celui que décèle l'historien. Celui-ci pouvait inclure la façade avant du bâtiment, mais pas celle de derrière. Vous savez, l'architecte se trouvait dans le courant dominant pour ce qu'il faisait sur la façade de devant, donc c'est important. Mais pour ce qu'il faisait sur la façade arrière où les portes devaient être décentrées, il ne participait plus au courant dominant. Ça, c'est parfaitement dingue. Cela ne nous aide certainement pas à découvrir ce qu'il faut faire dans un proche avenir. En ce qui concerne ce qui se passe maintenant, j'espère que cela amènera à ce que les carcans se desserrent un peu. On nous donne une chance de puiser dans une énorme quantité d'images provenant de partout et de les réaliser avec l'accord plutôt qu'avec la soumission passive des personnes qui vont y vivre. C'est sans doute utile. Cela produit quelques bâtiments assez affreux à voir, je dois le dire, mais je ne pense pas que cela rende l'idée caduque.

Diamonstein On vous a souvent dépeint comme quelqu'un qui s'intéresse moins à l'apparence et à la beauté d'une structure au niveau intellectuel qu'à son confort et à son agrément au niveau sensuel ou physique. Il est connu que beaucoup de vos bâtiments paraissent plus coûteux qu'ils ne le sont en réalité. L'autre jour, j'ai lu une citation d'Ambrose Bierce qui définissait jadis l'architecte comme celui qui tire le projet de votre maison et qui projette de soutirer votre argent : c'est une démarche très contraire à la vôtre. J'aimerais que vous parliez de la relation qui existe dans votre travail entre le coût et l'apparence du coût.

Est-ce, de votre part, une tentative de dégonfler le pompeux ?

Moore Le rapport est complexe. J'avais un ami, William Wilson Wurster, qui, à l'époque où j'y suis allé, il y a très longtemps, était doyen à Berkeley. Sa femme disait de son travail très élégant mais très réservé — genre Bay Region et cabane — : « Peu importe le prix, ça ne se verra jamais ». J'admire autant cette manière d'agir que celle que vous venez de décrire, bien que je n'aie pas souvent eu la chance de faire « peu importe le prix, ça ne se verra pas ». J'ai ressenti une sorte d'exigence professionnelle à ne pas trop dépenser l'argent d'autrui. Je sais qu'il y a des architectes qui font plaisir aux autres. Le conseil d'administration d'une banque vient et dit : « Monsieur l'architecte, nous avons pour vous une ravissante petite banque de deux millions de dollars ». Et l'architecte dit : « Espèce de moins que rien, comment osez-vous venir me voir avec une banque de deux millions quand vous devriez en dépenser douze ?» Et ils disent: «Bien sûr, monsieur, bien sûr, monsieur. Si nous en dépensons douze, est-ce que ce sera merveilleux ?» Et il répond: «Oui». Et ils vécurent heureux et ils eurent beaucoup d'enfants. Ça me donne la chair de poule. Je me suis efforcé de faire des choses qui ne coûteraient pas plus que ce que les clients semblaient penser vouloir dépenser. Mais je me suis souvent trompé en prenant ce point de départ. Certains ont été très désappointés d'avoir obtenu la maison bon marché qu'ils avaient demandée.

Diamonstein Vous êtes également bien connu pour l'humour qu'on trouve dans votre travail. Vous êtes un des principaux défenseurs de l'école du bâtiment-gag visuel. Je me suis souvent demandée à qui l'humour était destiné ? Est-ce pour les architectes, pour les admirateurs d'architecture, est-ce pour le public en général ?

Moore Je l'ai décrit autrefois sous la forme d'une prise de parole par le bâtiment, le bâtiment étant capable de parler à plusieurs voix. Bien sûr, les mots y sont mis par les dessinateurs, par les occupants et par tout qui a affaire à eux. Il me semble que pendant le dernier demi-siècle, le langage concédé au bâtiment a été radicalement et catastrophiquement réduit pour qu'il ne puisse plus ressembler qu'aux caisses d'épargne, ce qu'on peut considérer comme l'aspect le plus respectable qu'une chose puisse avoir. Je suis contre. Je pense que les bâtiments peuvent et devraient parler à plusieurs voix selon des occasions et des circonstances spécifiques. Il n'y a aucune raison pour qu'ils doivent, dans leur tentative désespérée d'atteindre à la dignité, être privés de cette chance. Ça ne veut pas dire que je sois pour les 'canards' que représentent en somme beaucoup de bâtiments post-modernistes envers lesquels j'ai des objections. Vous savez, on dépense cinq briques et on construit quelque chose dont tout le mode dit: «Youpie, ça ressemble à un poisson». Et ça s'arrête là. Tout le monde sait que ça ressemble à un poisson et personne ne s'intéressera à y regarder une deuxième fois. Quelle que soit l'atmosphère que n'importe quel bâtiment essaye de créer, il est nécessaire qu'elle comporte de nombreuses nuances émotionnelles afin qu'elle puisse signifier pour autrui des choses différentes à des moments différents. Je pense que le désir premier de tout qui dépensera de l'argent est d'obtenir un endroit agréable. Il devrait y faire bon quand le soleil se lève le matin et entre là où l'on prend le petit déjeuner. Il devrait être agréable pour la vue donnant sur de l'eau ou autre chose. Et je pense que le gag en architecture n'est vraiment pas très drôle. Le bâtiment construit pour permettre à un quelconque écrivain de la presse architecturale de faire un bon mot ne vaut pas la chandelle.

Diamonstein J'aimerais parler d'une autre de vos innovations. Pendant des centaines d'années et jusqu'à leur bannissement par le mouvement moderne, l'architecture a utilisé les systèmes d'ornement classique appelés les ordres: le dorique, l'ionique et le corinthien. Avec un enjouement merveilleux, vous avez enrichi le canon vitruvien d'un nouvel ordre. Vous avez inventé l'ordre 'delicatessen' pour la Piazza d'Italia à La Nouvelle-Orléans.

Moore Nous avions pensé qu'il y aurait un 'delicatessen' c'est pour cela que nous l'avons appelé ainsi. Mais à sa place, il y aura un restaurant italien élégant.

Diamonstein Ça c'est une autre sorte de canard?

Moore Soit, un canard. Je ne suis pas le premier à en faire. Des architectes du début du vingtième siècle et des architectes américains, depuis qu'il y en a, se sont appliqués à inventer des chapiteaux de colonnes ornés de maïs ou de blé et, je le suppose, d'orge et d'avoine, de lances indiennes et de n'importe quoi d'autre que nous pourrions imaginer qui serait susceptible d'intéresser les gens. Nous avons voulu mettre sur le bâtiment quelque chose qui parlât aux gens et aussi venir à bout de cet endroit difficile où un support vertical rencontre l'élément horizontal qu'il soutient. Nous avons eu l'idée de ce 'delicatessen' parce qu'il se trouvait situé en haut de la carte d'Italie et se devait donc en quelque manière de se présenter comme germanique avec des saucisses dans les vitrines.

Diamonstein Mais non germain... Votre fontaine de la Piazza d'Italia à La Nouvelle-Orléans vous a été demandée, si je me souviens bien, pour servir d'espace de célébration pour la communauté italienne de l'endroit. Et vous avez produit ce qu'on a appelé un dessin 'razzmatazz' qui a soulevé la controverse considérable à laquelle on peut s'attendre lorsqu'on dessine une place publique qui, en somme, ressemble à un décor de théâtre avec une fontaine, une carte d'Italie incorporée dans le dallage et des colonnes corinthiennes peintes en jaune et décorées avec des lumières au néon. Peut-être pourriez-vous nous dire comment ce dessin s'est développé et ce que vous avez essayé de faire?

Moore Un espace de célébration, donc il semblait important qu'il ne s'apparentât pas aux caisses d'épargne. A La Nouvelle-Orléans, au cours de ces dernières années, les groupes ethniques locaux se sont réunis et ont apporté leur soutien à la création de ces espaces, à vrai dire, pour la plupart d'entre eux, assez chichement. Au milieu de l'autoroute, on trouve une place de France qui mesure à peine deux mètres de large et sur laquelle se dresse l'inévitable Jeanne d'Arc. Il y a la Plaza d'España qui est beaucoup plus grande, ornée de nombreux carreaux de faïence et d'une fontaine, et je pense qu'il y aura bientôt une Deutscher Platz. Dieu sait quoi d'autre. La communauté italienne de La Nouvelle-Orléans est très bien organisée, dirigée par plusieurs notables influents. Et l'un d'eux a donné en échange à la ville un morceau de terrain en forme de L, situé à la base d'un bâtiment de vingt-trois niveaux, qui se trouvait lui-même dans un champ, contre un autre morceau de terrain à un endroit où la ville avait fermé une rue. Tel était donc le site fourni. Il comportait quelques beaux entrepôts anciens. Ensuite, il y eut un concours restreint auquel nous avons participé et que remporta le bureau local, Auguste Perez. J'ai fini par être architecte conseil pour la fontaine et j'ai gagné le deuxième prix. Mon projet représentait un grand tourbillon elliptique de rayures sombres et claires qui se nouaient en une fontaine pour continuer les rayures verticales du bâtiment afin de ne pas trop contraster avec lui, ni le faire trop ressortir. C'est un bâtiment moderne très simple; nous étions sensé faire quelque chose d'italien. Nous avons usé d'un très grand nombre de sophismes pour faire admettre qu'il nous rappelait, vu sa hauteur, le campanile de la Place Saint-Marc. Le projet, le projet gagnant, présentait une place ronde qu'on a gardé. L'idée était d'avoir une grande fontaine qui pourrait servir d'autel le jour de la fête de saint Joseph, le saint patron de la communauté italienne de La Nouvelle-Orléans. On dépose de la nourriture sur les autels et ensuite, à midi, on la distribue aux pauvres. Des enfants costumés en Jésus, Joseph et Marie se promènent et distribuent la nourriture en disant des formules consacrées. Donc, c'est pour cette raison que nous avions besoin d'une grande fontaine. Nous nous sommes demandés: « Quelle forme donner à cette fontaine? » Quelle était la forme la plus italienne que nous puissions imaginer? Eh bien, l'Italie. Alors, nous nous sommes dit: « Nous pouvons faire couler l'eau par le Po, l'Arno et le Tibre ».

Diamonstein Ce sont les trois fontaines représentant les trois fleuves.

Moore Les trois fleuves. Ensuite, nous pourrions faire en sorte qu'elle s'écoule dans les mers Thyrénienne et Adriatique, où les gens pourraient s'éclabousser. Et puis j'ai dit: « Hourrah! Nous pourrons également placer des torches sur le Vésuve et l'Etna ». Et ils ont dit: « Non, nous ne pouvons pas faire cela, c'est de mauvais goût ».

Diamonstein Et, de plus, ce dernier est situé en Sicile.

Moore Il se trouve que quatre-vingt-quinze pour cent de la communauté italienne de La Nouvelle-Orléans est originaire de la Sicile. La Sicile devait être au centre de cet espace — grâce, par exemple, à un podium pour les discours — afin que les gens puissent s'asseoir sur la Sardaigne pour écouter parler les Siciliens. Donc, il eut été inopportun de placer une torche en dessous des orateurs. C'est à tout le moins ce qu'ils ont dit. Ensuite, nous avons délibéré et nous nous sommes dit: « Il nous faut plus d'eau que ça; ce n'est pas une fontaine ». On m'a dit que ce n'était pas à moi que revenait l'idée de l'Italie, mais c'est moi qui ai eu l'idée des ordres. Notre manière de fonctionner rendait impossible de savoir, vingt minutes plus tard, qui avait imaginé quoi. Ensuite, nous avons inventé quelques dispostifs pour faire défiler les ordres à travers la place, ce qui a caché l'Italie. Ensuite, nous avons trouvé un moyen de les faire reculer pour qu'ils soient hors du chemin. Nous avions passé des semaines à imaginer des moyens pour réaliser les ordres à partir de l'eau, la forme des feuilles d'acanthe étant donnée par la torsion d'une cuiller. Et puis de l'eau qui se torsade pour former les volutes du chapiteau ionique et encore un peu d'eau pour les métopes — on a fini par les appeler des mouillopes. Beaucoup d'acier inoxydable est entré dans la construction. Il nous paraissait merveilleux de faire s'écouler l'eau sur des murs en acier inoxydable. Il y avait un endroit dont j'étais particulièrement fier : celui où l'eau de la chute dorique, coulant sur l'acier inoxydable, se trouvait interceptée au-dessus des arcs par d'énormes essuie-glaces de camion.

Diamonstein Il doit y avoir un autre endroit dont vous êtes également très fier. Sur un des murs, on voit une paire de têtes qui crachent de l'eau. Et ces têtes-là, youpie, ressemblent à Charles Moore ! Comment cela est-il arrivé ?

Moore Eh bien, ce sont mes collègues qui, voulant a) qu'il n'y ait pas ces essuie-glaces de camion qu'ils trouvaient de mauvais goût et b) faire quelque chose de drôle, ont arrangé tout cela. Ils ont réussi à me le cacher. Ce sont les deux dessinateurs du bureau parisien qui ont fait cette bizarrerie. J'ai immédiatement fait raser mes moustaches pour éviter qu'on me reconnaisse.

Diamonstein Paul Goldberger, critique d'architecture du *New York Times*, l'a citée comme la place publique la plus significative qu'une ville américaine ait érigée depuis longtemps. Il a ajouté qu'elle représentait l'expression d'une imagination débridée, un peu comme si le Forum romain avait été réérigé à Las Vegas. Est-ce là l'enseignement que vous avez tiré de Las Vegas ?

Moore Je n'ai jamais tiré d'enseignement de Las Vegas. Je suis sûr que j'aurais dû le faire. Mais chacun d'entre nous a son seuil de mauvais goût...

Diamonstein Au-delà duquel nous ne pouvons pas aller ?

Moore Au-delà duquel nous ne pouvons pas aller, oui.

Diamonstein Vos maisons ne rentrent pas dans un style facilement classifiable. Souvent, elles nous font penser à des collages, à des assemblages d'éléments qui, manifestement, ne sont pas apparentés les uns aux autres, mais qui, par contre, ont la capacité de plaire au client et, je suppose, à l'architecte. Le fait est que, lorsqu'on vous montre la photo d'une construction, on ne peut pas dire : « Moore », aussi facilement qu'on pourrait dire : « Meier » ou « Gehry ». Est-ce délibéré ?

Moore Oui. Je pense que voilà une réponse directe. Comment cela se présente-t-il pour ceux qui y habitent ? Je prends beaucoup plaisir à essayer de découvrir ce qui les fait marcher, quels sont les rêves, les visions et les images dont leurs têtes sont farcies. Ensuite, j'essaye qu'ils se réalisent d'une manière ou d'une autre dans une chorégraphie d'éléments qui intéresse les gens. J'en tire beaucoup plus de plaisir que je n'en aurais si c'était mon propre ensemble que je réalisais. Je me suis construit six maisons pour moi-même et cela suffit vraiment pour l'expérimentation de mes propres images. Mais je me rends compte que ma main est évidente dans tout ce que je fais; je suppose qu'on ne peut pas l'empêcher. Je me sens très fier quand les gens disent que je ne les ai pas poussés mais que je les ai aidés à obtenir ce qu'ils voulaient.

Diamonstein Comment appelleriez-vous votre style, si vous deviez lui donner un nom?

Moore Certains écrivains l'appellent du style libre, ce qui, je pense, est une bonne manière de mettre le doigt sur quelques-unes de ses qualités. Beaucoup d'architectes trouvent très utile de créer un ensemble de règles qui leur permet de travailler à l'intérieur du cadre ainsi formé. Il y en a plusieurs exemples remarquables à travers tous les arts de ce siècle; *Poétique de la musique* de Stravinsky décrit parfaitement ce point de vue en disant qu'il faut que l'artiste limite, polisse et condense pour établir des bases à partir desquelles il pourra produire une grande œuvre d'art. Je trouve cela très impressionnant, je n'en disconviens pas. C'est la voie qui convient et que devraient suivre certains artistes et certains architectes. Mais je tire beaucoup plus de plaisir dans la tentative insaisissable de rassembler tout ce qui vient vers le projet: les visions du client, le petit budget minable, tout.

Diamonstein Certains architectes aiment les espaces vides mais vous, vous les remplissez pour célébrer l'encombrement et l'idée que si nous nous entourons d'objets, c'est que nous les aimons et les connaissons bien. Parmi vos bâtiments les plus célèbres, on trouve les six maisons que vous vous êtes construites. Je pense particulièrement à la maison d'Orinda en Californie et à celle de New Haven. Peut-être pourriez-vous décrire l'environnement et quelques-unes des innovations dont vous vous êtes gratifié. Que fait une pyramide dans une chambre à coucher au Connecticut?

Moore C'est un stratagème de composition impliquant un message, ce que toute chose devrait être, je crois.

Diamonstein Et quel est ce message?

Moore Charles Jencks les appelle des éléments 'à double code'. La pièce principale de ma petite maison d'Essex dans le Connecticut avait servi de bureau à un avocat. Elle était grande, garnie de bois foncé, située sous les combles et donc se rétrécissant vers le haut. Je ne suis pas d'un caractère ordonné. Elle devait me servir à la fois de salle de séjour et de chambre à coucher; il me fallait donc quelque chose pour cacher le lit. Il m'a semblé plus intéressant d'avoir un objet pour cacher le lit plutôt qu'une vulgaire petite et mince cloison. De plus, cela permettait d'avoir une armoire, ce qui était utile puisqu'il n'y avait pas d'autres armoires dans la maison. Un jour où je regardais un de mes derniers dollars, il m'est venu à l'esprit qu'il y aurait un certain charme à pouvoir conserver cette idée.

Diamonstein L'inspiration provient du billet d'un dollar et non de l'Egypte?

Moore Eh oui, parce que le billet d'un dollar comporte ce merveilleux œil maçonnique qui le surmonte, ce qui était vraiment ce que je voulais obtenir. Je ne suis jamais arrivé à faire cet œil comme je l'aurais voulu. Il aurait dû luire ou quelque chose comme ça. J'avais autrefois une pyramide — Olivetti m'avait envoyé un calendrier qui représentait une belle pyramide égyptienne avec ces petites fourmilières menant à l'intérieur du tombeau du pharaon. J'ai pensé que c'était tout à fait ce qu'il me fallait pour y déposer quelques-uns de mes nombreux objets. Et puis, pour peindre la pyramide nous avons mélangé de la couleur verte qui devait être semblable au vert du billet d'un dollar et quelqu'un m'a dit : « Ce n'est pas le vert du dollar, c'est le vert du melon d'eau. » Et nous avons tous dit : « Youpie, nous peindrons l'intérieur en rose. » Si l'on y réfléchit bien, l'intérieur d'un melon d'eau est beaucoup plus intéressant que celui du billet d'un dollar.

Diamonstein Vos travaux sont renommés pour leurs couleurs et leurs hypergraphismes. Dans le Connecticut, le matériau graphique est très audacieux. Pourriez-vous décrire cet environnement ?

Moore La pièce était trop sombre, mais les moulures foncées en quart de rond étaient belles. Donc, nous avons pensé qu'il fallait peindre une partie de cette pièce en blanc et en laisser une autre avec ces jolies moulures foncées. Que faire ? Nous avions déjà la pyramide du billet d'un dollar; il était donc assez naturel de penser à tout ce qui est inscrit sur ce billet. Cela a créé un grand désordre parce que, sans expérience, il est très difficile de peindre des lettres sur un plafond.

Diamonstein Surtout dans un cercle.

Moore Surtout dans un cercle. Un vrai casse-tête. Les hypergraphismes nous ont beaucoup préoccupés dans les années soixante. Je suppose que, si longtemps après, il n'y a pas de mal à l'appeler un geste révolutionnaire accompli à un moment où l'on s'empressait de tout changer et, en ce qui nous concerne, nous, sans dépenser beaucoup d'argent.

Diamonstein Quel but aviez-vous en vue par ce stratagème ?

Moore Le but des hypergraphismes était de s'attaquer à la réalité. Les hypergraphismes des années soixante reflétaient, avec leurs couleurs vives, l'ambiance de cette époque. Leur but était de changer l'impression qu'on a d'un bâtiment ou d'un mur ou de quoi que ce soit sur lequel on les peignait. Si ce n'était pas dans cette optique-là, ils ne correspondaient pas, selon ma définition limitée, aux hypergraphismes qui nous intéressaient. Les hypergraphismes authentiques produisent des formes qui sont, proportionnellement, beaucoup plus grandes que l'espace dans lequel on se trouve, de telle sorte qu'on ait l'impression de se trouver au fond d'une pièce infiniment plus vaste que celle dans laquelle on se trouve en réalité. Ils nous ont bien servi dans les années soixante. Ils nous ont permis de faire, à bon marché, certains remodelages d'endroits pur lesquels l'argent manquait et où personne ne souhaitait l'utilisation de matériaux permanents. Cela nous a permis de mettre un peu d'animation dans des endroits comme les logements à loyer très modéré ou d'autres du même genre et de les faire bénéficier de la gaieté que les hypergraphismes pouvaient apporter. Mais nous n'en avons plus besoin et l'envie d'en faire nous a passé déjà dans les années soixante-six et plus encore maintenant que nous sommes dans les années quatre-vingt. Le désir général de tout bouleverser a disparu, je pense, pour faire place à une sorte d'expectative impliquant que, si les choses doivent changer, il serait beaucoup plus efficace qu'elles changent lentement et qu'on s'y prenne avec soin en se fondant sur des traditions existantes. J'aime dire que je pense qu'il est plus subtil de voir l'architecture comme une chorégraphie du familier et du non-familier que comme une composition de formes. On a besoin du familier pour concerner les gens, pour arriver à ce que les gens sentent que ça leur appartient, que c'est à eux. Et on a besoin de la surprise du non-familier simplement pour faire ressortir le familier; car les gens se lassent du familier et ont parfois besoin du stimulant de la surprise. Mais il est inutile et assommant de leur en mettre plein la vue avec rien que des surprises.

Diamonstein Votre intérêt pour le caractère participatoire de l'échange entre l'architecte et le client et ce que vous avez appelé votre approche populiste personnelle se manifestent particulièrement dans l'utilisation des bandes vidéo pour amener les gens à s'intéresser à l'architecture urbaine. Comment, où et à quel effet avez-vous utilisé ce stratagème?

Moore A vrai dire, ce ne sont pas des bandes vidéo mais de la télévision directe avec laquelle — et nous sommes maintenant dans notre cinquième ville — nous entrons dans une ville pour une période de plusieurs mois. Des représentants de notre bureau ouvrent un bureau donnant directement accès sur la rue pour encourager les gens à entrer et nous dire ce qui les intéresse et à définir le problème en question. A Dayton dans l'Ohio, il s'agissait du bord de la rivière; à Roanoke en Virginie, d'un espace de renouveau urbain dans la ville basse pour un quartier en grande partie démoli. A Watkins Glen dans l'Etat de New York, nous dessinons actuellement un projet pour le bord du lac dans une petite ville qui, jusqu'ici, a eu des voies ferrées tout le long de la berge.

Mais nous pensons qu'il ne vaut pas la peine qu'une équipe d'architectes entre dans une ville pour lui dicter ce qu'elle doit faire. Jusqu'à ce qu'on les aient consultés, les habitants ne peuvent être que soupçonneux et généralement mécontents. Donc nous les consultons. Dayton a été la première. En somme, nous ne pensions qu'à trouver un moyen quelconque d'enlever ce travail à Larry Halprin et à RTKL qui essayaient également d'obtenir cette commande. Nous nous sommes dits qu'ils penseraient à tout mais certainement pas à la télévision ! Et puis, nous nous sommes laissés prendre au jeu. Quelques personnes de notre bureau du Connecticut, Chad Floyd en particulier, passent maintenant la plupart de leur temps à organiser des programmes de télévision. Habituellement, nous préparons des séries de programmes. Nous avons généralement six lignes groupées de téléphones et nous commençons par lancer des annonces dans les journaux et sur la radio pour encourager les gens à écouter et nous communiquer leurs idées. Nous traitons le sujet d'une manière progressive — introduisant d'abord l'idée de ce à quoi ressemble le quartier pour des gens qui ne l'ont pas souvent regardé, puis exécutant des maquettes préliminaires et enfin des maquettes plus affinées. Ces programmes nous permettent d'agir comme des cuisiniers architecturaux de service rapide qui transforment des maquettes et produisent, à la demande, les images de ceux qui nous téléphonent ou viennent nous voir.

Diamonstein Obtenez-vous souvent un accord à quatre-vingts pour cent comme vous l'avez obtenu à Pacific Palisades en Californie ?

Moore Nous obtenons un très vaste consensus. Je pense qu'il y a beaucoup moins de conflits à propos de ce que veulent les gens dans une petite ou une grande ville ou dans n'importe quelle situation que les architectes ont toujours feint de le croire. Les gens ne sont pas perdus dans un miasme d'incertitude et de confusions dans l'attente d'être sauvés par quelque architecte héroïque. Ils sont tout près d'aboutir, mais ils ont besoin de quelqu'un qui lui donne une forme. Les formes sont inévitablement compliquées.

Diamonstein Est-ce que vous êtes content des résultats ?

Moore A Roanoke, ils sont parvenus à trouver, par toutes sortes de moyens, y compris des dons publics, quelque chose comme trente-trois briques depuis que nous avons fait notre expérience télévisée, il y a quelques mois. Ils sont en train de construire la plupart des choses qu'ils avaient dit vouloir construire pendant nos programmes.

Diamonstein Jusqu'à quel point leurs demandes ont-elles épousé vos prévisions ?

Moore Nous n'avions pas de prévisions. Nous ne savions pas de quoi ils avaient besoin. Nous venions de l'extérieur.

Diamonstein Eh bien, si tel est le cas, pourquoi n'était-ce pas à l'architecte local que revenait le soin de leur faire le projet et la planification ?

Moore Ceci n'était pas vrai pour Roanoke mais, en certains cas, on a fait appel à nous parce qu'il existait une montée de ressentiment contre les architectes locaux. Ils semblaient faire les choses en secret. Les gens pensaient qu'en quelque sorte on les flouait. Ils considéraient que des projets, même assez beaux, dessinés par des architectes locaux, ne répondaient pas à leurs besoins. Et donc, je pense qu'on faisait appel à nous, non pour les images organisées a priori que nous aurions pu avoir, mais pour notre capacité de découvrir ce que les gens avaient dans la tête.

Diamonstein Depuis un bon moment, vous avez fait votre entrée dans de nombreuses petites et grandes villes en de nombreux pays. Considérez-vous comme important qu'un architecte voyage ? Quel intérêt y a-t-il pour un architecte à collecter des souvenirs et à apprendre son histoire sur place ?

Moore Je ne pense pas devoir faire des déclarations définitives, mais cette planète est remplie de bâtiments et de villes, de parcs et d'arbres et de toutes sortes d'endroits merveilleux. Mais, vu mon conservatisme croissant décrit plus haut, cette chorégraphie du familier et du surprenant — je pense que se familiariser avec beaucoup de choses est utile et, pour moi, absolument nécessaire. Je ne puis pas imaginer ne pas me précipiter pour voir quelque chose aussitôt que j'en ai entendu parler. Mais je suis sûr qu'en restant où ils sont, beaucoup de gens ont des horaires de repas infiniment meilleurs que les miens. Je ne pense pas que j'aimerais recommander à tout le monde de partir à cet instant même pour bourlinguer de par le monde. Mais ce que j'aimerais certainement c'est de pouvoir amener mes classes d'histoire aux endroits dont je parle, plutôt que de ne leur montrer que ces éternelles diapositives.

Diamonstein Quels sont les éventuels précédents historiques qui vous impressionnent ? Quels précédents utilisez-vous par exemple pour votre propre approche de l'architecture ?

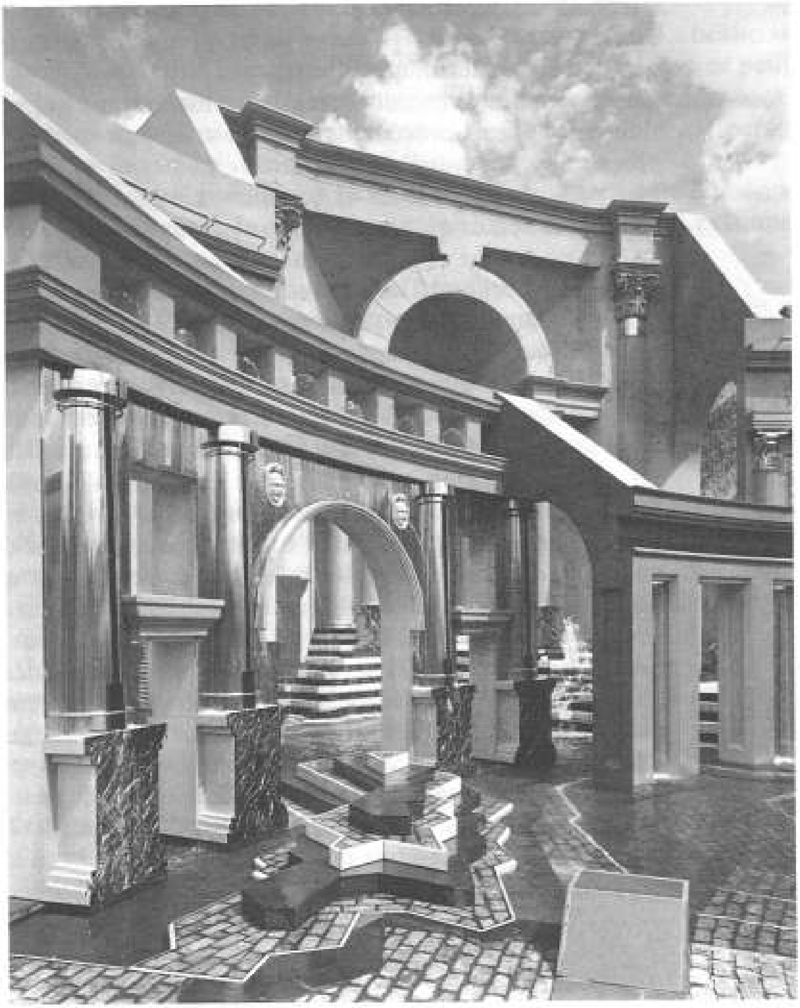
Moore Mes préférés en ces jours-ci, toujours sujets au changement, sont un trio d'architectes qui ne surprendra personne et qui a vécu au début du dix-neuvième siècle : John Soane à Londres, Karl Friedrich Schinkel à Berlin et Thomas Jefferson sur ces rives-ci. Je les trouve très stimulants parce qu'ils se sont trouvés à l'aube d'une ère nouvelle, la révolution industrielle, tout en restant si concernés par le passé. Schinkel qui investissait surtout dans la construction métallique et Jefferson qui faisait démarrer un pays neuf tout entier…

Diamonstein Et Soane qui investissait lourdement dans des acquisitions…

Moore De cailloux. C'étaient quand même de biens jolis cailloux.

Dans le tas, je pense que Soane est, sous certains aspects, mon préféré. Mais ces gars se sont tous trouvés au seuil d'une ère nouvelle à faire des choses passionnantes en escomptant que le passé, dont ils avaient hérité et qu'ils avaient aimé, les aiderait à faire face à l'ère nouvelle. Ils avaient tous fait la grande tournée : Schinkel et Soane en Italie, Jefferson en France. Ils avaient découvert des choses qu'ils trouvaient merveilleuses, qu'ils pouvaient ramener et dont ils pourraient se servir avec une liberté éblouissante. Un chapiteau de colonne de Soane est à peu près aussi apparenté à un chapiteau de colonne italienne que Richard Meier l'est à ces architectes belges. Chacun d'entre eux pouvait atteindre à l'essence du passé classique au moyen d'une simple incision, mais sans négliger cependant cette mince incision et se trouver dans le vide comme il

Emission TV en direct, Watkins Glen, N.Y. Crédit photographique: Marcia E. Kelley.



Piazza d'Italia, Nouvelle-Orléans, La. Crédit photographique: Norman McGrath.

ce que nous pouvions penser de mieux pour les figures consisterait à amener quelques-uns des jeunes gens de la communauté à se débarrasser de leurs vêtements et à se faire couler en bronze. Ils ont été offensés par cette idée.

Diamonstein Il y avait des volontaires ?

Moore Pas un seul. Non, leurs aînés les en ont empêchés avant que nous ayons pu faire quoi que ce soit, et ils nous ont regardé comme des gens d'un certain âge d'une grande lubricité. Donc, il faudra, de toute évidence, inventer des approches plus subtiles.

Diamonstein Est-ce que vous aimez travailler avec des artistes ? Est-ce qu'une telle collaboration vous aide ou vous gène ?

Moore Je n'ai pas travaillé avec beaucoup.

Diamonstein Pourquoi ?

Moore Eh bien, tout d'abord, la plupart des choses que nous faisons sont tellement bon marché qu'il ne reste rien pour les honoraires. Ou pour des œuvres. Mais j'enseigne avec des sculpteurs et des peintres, particulièrement avec des sculpteurs, et cela me plaît.

Diamonstein Y a-t-il une alliance naturelle entre les architectes et les artistes ?

Moore Je pense qu'elle n'existait plus pour les raisons que j'ai énumérées. Mais je pense qu'il devrait y en avoir et je m'attends à ce qu'il y en ait bientôt.

Diamonstein Est-ce que vous aimeriez dessiner un musée ?

Moore Je l'aimerais beaucoup. Nous faisons en ce moment une extension pour le très petit musée du Williams College. Williams College possède un musée que nous agrandissons. C'est un beau bâtiment octogonal datant des années 1820, exécuté par quelqu'un qui avait vingt-cinq ans à l'époque. Et nous y ajoutons, ce qui est très amusant.

Diamonstein Qu'est-ce qui vous intéresse spécialement dans le projet de cet espace de musée ? Est-ce la lumière, est-ce l'espace, est-ce la circulation ?

Moore J'y apporte deux préconceptions — après avoir dit que je ne le ferais pour aucun bâtiment. Premièrement, il me semble, en fonction des musées où je suis allé, et Dieu sait si j'en ai visité beaucoup, qu'il est plus agréable d'avoir des pièces que des espaces ouverts : j'aimerais mieux me trouver dans un musée où il y a une série de salles définissables, dans un ordre définissable, que dans ce genre d'espace illimité qui a été populaire il y a trente ans et qui l'est resté depuis. Je suis également tout à fait favorable à l'utilisation de la complexité de la lumière naturelle. Je suis fasciné par toute cette problématique à laquelle des architectes comme Alvar Aalto ont tant apporté : l'admission de la lumière naturelle dans les espaces de musée, sans laisser la lumière du soleil endommager ce qui se trouve sur les murs. Enfin, je déteste être dans des musées où je ne sais pas si je pourrais jamais en sortir.

Diamonstein Il y a un temps limite pour regarder, ne le pensez-vous pas? Et j'estime qu'il est d'environ quarante-cinq minutes.

Moore A mon avis, ce qu'il y a de plus agréable dans le grand musée de Philadelphie, ce sont les fenêtres qui donnent sur la rivière — vous comprenez, un bol d'air après avoir vu tant de choses merveilleuses. Mais il y a une limite à la quantité de choses merveilleuses qu'on peut supporter. Cet endroit-là est trop grand.

Diamonstein Vous avez eu l'occasion de travailler tant sur la côte Est que sur la côte Ouest. Je me demande si vous trouvez des différences régionales dans l'exercice de votre métier?

Moore Je ne pense pas qu'il y en ait autant qu'on semble le croire. Je pense qu'autrefois on menait des vies plus insouciantes en Californie. Mais, par la suite, nous avons eu ce gouverneur et d'autres phénomènes qui ont fait que maintenant la vie désinvolte s'est trouvée considérablement restreinte. Il m'a toujours semblé qu'un jeune architecte a une meilleure chance d'obtenir du travail et de progresser dans l'Est que dans la Californie qui a toujours été plus strictement entre les mains de l'establishment que la côte Est — ce qui est à l'opposé de la conception générale. A cause de la difficulté de plus en plus grande d'arriver à construire quoi que ce soit en Californie, il est probablement plus facile ici que là de faire ce que vous et les clients souhaitez. En tout cas, meilleur marché.

Diamonstein Vous avez écrit sur une alternative à l'establishment en Californie. Je crois que vous avez été un des premiers, en 1965, dans un article de *Perspecta,* à parler sérieusement et avec persuasion de l'influence architecturale de Disneyland. Quelles en furent les conséquences pour vous?

Moore Eh bien, mauvaises, je crois. Mais je continue à y croire. J'y vais souvent et je pense que cette version de la réalité, bien qu'elle ait des restrictions et des limites évidentes et qu'elle ne véhicule pas des libertés politiques et des choses de ce genre, est certainement plus englobante et plus intéressante que la plupart des visions professionnelles standard du domaine public comme on en a construit ailleurs. Manifestement, ce sont des gens d'un grand savoir-faire qui ont créé Disneyland en Californie et Disney World en Floride. Ils sont partis pour créer une communauté que Paul Goldberger et Peter Blake ont décrite il y a plusieurs années — et tout le monde portait les plus hauts espoirs que cette communauté y apporterait toute l'animation et le fonctionnalisme de Disney World. Il est vraiment décourageant de voir à quel point cela s'est révélé prosaïque et, je pense, lugubre dès le moment où ces mêmes gens incroyablement doués se sont trouvés en face de ce qu'ils considéraient comme le monde réel. Je pense que si nous l'inversions d'une telle manière que ce soit nous qui nous voyions en face de notre petit Disneyland, nous en tirerions tous beaucoup plus de profit.

Diamonstein Vous pensez que le principe fondamental de l'architecture est territorial. Je me demande si, puisque nous parlons de la Californie, vous pourriez dire quelques mots à propos du Sea Ranch, une communauté très influente sur la côte, pour laquelle vous avez proposé le dessin de son noyau. Je me demande si les premières décisions de planification ont été justifiées par la façon dont Sea Ranch s'est développée. Etes-vous content de ce que vous avez contribué à façonner ?

Moore Oui et non. J'y ai toujours une maison que j'adore et qui est mon chez moi. J'y vais chaque fois que j'en ai l'occasion. Je suis ravi lorsque je le fais et je me sens mieux là que nulle part ailleurs. Et cependant, l'endroit tout entier est rempli d'exemples vraiment insignes de la cupidité et de l'avarice humaines, de l'ineptie et des opinions dégoûtantes d'architectes minables. C'est un merdier.

Diamonstein Comment cela est-il arrivé ?

Moore Eh bien, la cupidité, l'avarice et la fainéantise humaines. Cela s'est passé par raccroc, je pense. Au début du milieu des années cinquante, il y eut un client, le vice-président de la société d'aménagement qui ne voulait que le meilleur. Il y eut également un président de la société qui était un être merveilleusement bienveillant, qui ne voulait également que le meilleur. Mais, peu après l'achèvement de la première partie, le président a été mis à la retraite et le vice-président est parti. Nous avons tous été congédiés; ils ont donc continué seuls depuis. Dans ces dernières années, ils sont allés jusqu'à se heurter à la commission côtière de la Californie envers laquelle ils se comportent à la manière de Louis, le treizième sans doute, sans montrer en rien la largeur de vues de son successeur. Cette lutte ridicule se poursuit donc et nous recevons, nous tous qui y sommes propriétaires, une énorme quantité de papiers qui nous décrivent les déchirements et les coups de griffe donnés par les éléments de l'extrême gauche de la commission côtière et par les éléments d'extrême droite d'entre les propriétaires. En ma qualité de simple libéral, ils me dégoûtent tous. Donc, à la lettre, cela n'a en rien tenu sa promesse. Mais tout cela est néanmoins suffisamment confus pour que le paysage vraiment magnifique soit toujours là et qu'il ne soit détruit que très lentement. S'ils étaient efficaces, alors c'en serait fini du paysage. Mais puisqu'ils ne font que se bagarrer et qu'ils ne construisent rien, nous sommes encore tranquilles pour un moment.

Diamonstein Quand nous avons parlé des musées, vous avez mentionné la possibilité de regarder par les fenêtres pour voir l'eau. Cela semble être un thème qui revient souvent dans votre vie. Si je me souviens bien, votre thèse de doctorat de 1957 parlait de l'eau et de l'architecture et un livre que vous préparez actuellement s'intitulera: *Water in Architecture*. Quelle est l'importance de l'eau pour l'architecte et pour vous ?

Moore A vrai dire, le livre continue à changer de titre. Actuellement, c'est:

Designs for the Water Planet. J'avais choisi ce sujet pour ma dissertation de doctorat il y a une vingtaine d'années, à un moment où toute cette liberté d'avoir du contenu, de laisser parler les bâtiments, était beaucoup plus limitée. Il me semblait que traiter de quelque chose qui, de toute évidence, avait une grande signification pour les gens, serait un moyen d'aborder des questions d'ordre plus général qui m'intéressaient. Et elles le font toujours. L'eau est un médium fascinant parce qu'en plus de ses qualités physiques, elle emporte toutes ces associations, allant des associations bibliques et poétiques jusqu'à celles que les gens font automatiquement. Elle est tout, depuis la question qu'on se pose de savoir où elle va après être entrée dans l'océan et d'où viennent les nuages jusqu'au parallèle biblique de l'eau et du sang. C'est un matériau fascinant qui, par ailleurs, a été très peu traité à notre époque. Vous savez, ces horribles petits jets d'eau des centres commerciaux sont à peu près tout ce qu'il y a. Donc, pendant que j'exécute ma danse pour ramener dans le monde la sculpture des figures, j'aimerais aussi faire jaillir beaucoup d'eau de partout. Un des aspects très beaux de l'eau, c'est qu'elle est joyeuse. C'est une des choses concernant la Piazza d'Italia qui m'a amené à plaider auprès de beaucoup de gens. Une fontaine ne va pas résoudre les problèmes temporels du monde. Elle ne va pas nourrir ceux qui ont faim, ni secourir ceux qui sont dans le besoin. Elle va faire quelque chose de joli et d'agréable, dont les gens peuvent jouir, et qui les amènera à se rencontrer là où cela se passe, ainsi qu'ils le font sur la Piazza.

Diamonstein Votre livre, *The Place of Houses,* constituait un testament pour le dessin imaginatif de l'habitat personnel. Vous avez dit dans ce livre: « Le dessin d'une maison est une recherche de l'habitable, tant en ce qui concerne le physiquement habitable qui nous donne le confort et nous permet de vivre nos vies, que pour le métaphoriquement habitable qui nous permet d'aller au-delà d'où nous sommes effectivement, vers là où notre imaginaire nous transportera. » « Une bonne maison, » poursuivez-vous, « ne parle pas que des matériaux dont elle est faite mais aussi des rythmes, de l'esprit et des rêves intangibles des vies d'autrui. Ce n'est qu'une lamelle du monde réel, cependant il importe que cet endroit apparaisse comme un monde. » Est-ce là la définition d'une maison idéale?

Moore C'est tout à fait ça. Je ne pourrais mieux le dire. Cela a été dit par Gerald Allen, Don Lyndon et moi après environ quarante-trois nuits de discussions acharnées sur la manière de formuler la phrase.

Diamonstein Parlons d'une des commandes les plus inhabituelles qui vous soit jamais advenue à vous ou à tout autre architecte. En place de l'espace moderniste traditionnel, vous parlez souvent du thème de la création d'un sens du lieu. Et le fait de créer des lieux semble correspondre, en partie, à des valeurs kinésiques. De ce point de vue, votre projet pour une maison destinée à un client aveugle et à sa famille apparaît comme un de vos bâtiments les plus importants. Pouvez-vous décrire la maison et la façon dont vous l'avez conçue ?

Moore C'est une très grande maison pour un homme vraiment étonnant, devenu aveugle au début de la trentaine à la suite d'une maladie appelée *retinitis pigmentosa*. Il mène une vie extraordinairement active. Il a une maison à Aspen; il y fait du ski, et très rapidement, en suivant un jodleur — suisse, je suppose. Il a parcouru dans sa totalité la campagne sur laquelle sa maison est implantée. Il l'avait parcourue avant de devenir aveugle et il continue à la parcourir à grande vitesse. Il nous est apparu que c'était une chance fascinante d'avoir à faire quelque chose pour lui. Nous avons également voulu que la maison ait belle apparence, parce qu'il se souvenait des sujets de ses peintures, par exemple, et que sa famille jouissait de la vue. Mais il est également prévu que la maison fonctionne de manière à ce qu'il sache, en n'importe quel point, à quel endroit il se trouve afin qu'il puisse, sans l'aide de la vue, s'orienter, savoir où il se trouve et sentir qu'il contrôle sa position. Il voulait une maison comportant de nombreuses pièces séparées, ce qui fait flipper les architectes modernes. Pas d'espaces continus. Nous sommes parvenus à un peu d'espace continu au centre, dans une orangerie et un jardin exotique qui abrite une piscine. Quand elle fonctionne, la piscine produit des clapotis soigneusement accordés pour qu'il sache exactement où il se trouve et donc sa propre position. Mais cet espace continu est pourvu d'un rail qu'il peut suivre discrètement avec les doigts pour qu'il sache, à chaque instant, en parcourant cet endroit plutôt sinueux, où il se trouve et vers où il se dirige. Le moment vraiment terrible pour lui a été celui de l'aménagement, à ce moment où, bien sûr, il n'avait aucun moyen de savoir où se trouvaient toutes les affaires ni par qui elles avaient été placées à tel ou tel endroit. Ce fut vraiment terrible pendant à peu près trois semaines. Mais alors on a tout rassemblé et il s'est juché sur le tas. Je ne sais pas si je puis en tirer des généralisations parce qu'il est un génie. Il y a peu de gens comme lui et sa capacité étonnante de dominer son problème est extraordinaire.

Diamonstein Est-ce que vous pouvez tirer de cette maison quelque chose qui pourrait s'appliquer à ceux qui voient ?

Moore Je le pense. Il y a maintenant quinze ans que j'enseigne à Yale avec un sculpteur appelé Kent Bloomer, la personne avec laquelle j'ai écrit: *Body, Memory and Architecture*. Dans ce livre, nous avons souligné à plusieurs reprises qu'habiter un bâtiment impliquait plus que le simple fait de le voir. C'est pour cela que les diapositives prêtent à confusion. Habiter un bâtiment, c'est l'appréhender en s'y mouvant, en le touchant, en le ressentant. Le fait d'avoir à construire une maison pour un homme aveugle, remarquablement doué, nous a permis, à nous et à lui, d'aborder très attentivement, au cours d'une longue période, ces éléments non visuels qui constituent une partie très importante du monde bâti.

Public D'où sont venus les éléphants de la façade du magasin Best Products qu'on a vu exposés au Musée d'Art Moderne et pourquoi avez-vous choisi d'utiliser de l'argent ?

Moore Les éléphants sont venus de la 'Tour aux éléphants' de la foire de 1939 à San Francisco, qui m'a fortement influencé lorsque j'avais quatorze ans. Je les avais en quelque sorte perdus de vue, ce que je considérais comme une perte irréparable. Mais il y a quelques années, alors que j'écrivais un article pour *Architectural Record* sur le sujet de l'étude des types de bâtiments, les voilà revenus. L'étude des types de bâtiments la plus merveilleuse que j'aie jamais connue. Et j'ai pensé alors que la 'Tour aux éléphants' devait à tout prix être ressuscitée. Si l'on se rend en Angleterre pour y donner des conférences, les étudiants vous amènent voir des constructions edwardiennes sur lesquelles ils sont branchés pour le moment. Il y a eu quelques architectes du début du vingtième siècle qui ont fait des choses étonnamment bonnes avec des éléphants. Cela a affermi ma conviction que les éléphants sont probablement essentiels à notre avenir.

Diamonstein Est-ce que cela veut dire que nous pouvons nous attendre à ce que vous nous en fournissiez davantage ?

Moore Oui. A chaque occasion qui se présentera. Le problème c'est que la plupart des gens ne sont pas préoccupés par les éléphants si bien que, lorsqu'on fait un travail en participation, la probabilité qu'il en sorte des éléphants est égale à zéro.

Diamonstein Cela dépend des participants avec lesquels vous jouez.

Moore C'est vrai cela; car si l'on fait quelque chose pour soi-même ou pour une institution éléphantasiaque quelconque, les chances d'obtenir des éléphants croissent dans des proportions considérables. Il y a de l'argent dans la façade de ce magasin de banlieue parce que j'aurais aimé y placer des miroirs. Mais j'ai eu l'horrible vision de jeunes vandales dans les centres commerciaux de banlieue s'amusant à casser les miroirs et à me causer de la peine et des tracas. J'ai donc pensé qu'un simple gris d'émail de porcelaine luisante ferait peut-être quelque chose d'à peu près similaire. Je commence à me passionner également pour les vieux fers galvanisés que je suis en train de clouer sur les murs intérieurs de ma maison à Los Angeles. C'est un matériau merveilleux. Il est extrêmement subtil; il a des arêtes vives. Je pense que peut-être je me trouverai également bientôt en train de fonder une entreprise pour construire des éléphants en fer galvanisé. Je pense qu'ils constituent une part importante de l'avenir...

I.M. PEI

Jack Mitchell

I.M. Pei (Ieoh Ming Pei)
Né à Canton, Chine, 1917
B. Arch. Massachusetts Institute of Technology, 1940
M. Arch. Harvard University, 1946

Diamonstein I. M. Pei est un des architectes les plus renommés du pays. L'Institut américain des architectes lui a décerné, en 1979, la médaille d'or, sa plus haute récompense. Fixé à New York, I.M. Pei et Partenaires représente un grand bureau qui a toujours cherché à joindre les intérêts esthétiques aux intérêts économiques et qui est arrivé à occuper un rang tant parmi les bureaux réputés pour leur dessin de haut niveau que parmi les bureaux qui ont une tendance commerciale plus affirmée. Né en Chine, Monsieur Pei est venu aux Etats-Unis, il y a quarante-cinq ans, pour y suivre des études et il est resté depuis lors. Parmi le grand nombre de bâtiments remarquables qu'il a dessiné récemment et qui lui ont valu une estime populaire et critique considérables, on trouve: le complexe de la bibliothèque John Kennedy à Dorchester dans le Massachusetts et l'aile est de la National Gallery of Art à Washington, D.C.

Pourquoi ne pas commencer par quelques-unes de vos déclarations récentes? Vous avez dit: « La controverse à propos du modernisme et du post-modernisme est de peu d'importance. C'est un problème secondaire. Un bâtiment en soi, son style de dessin et ses modalités de construction, tout cela n'est pas si important que cela. Ce qui importe en vérité, c'est la communauté. Quel effet aura-t-il sur la vie? » et vous poursuivez: « Il est plus important de saisir l'esprit que de satisfaire la fonction. Nous avons tendance à trop souligner la fonction, la manière dont fonctionne le bâtiment au lieu de nous inquiéter de l'effet qu'il produira ». Est-ce que cela représente une description correcte de votre philosophie du dessin?

Pei Je le pense. Si l'on parcourt l'histoire, on s'aperçoit que les Grecs avaient leur agora, les Romains leur forum, d'autres peuples de grandes places publiques. C'est là que se trouve la vie. L'architecture doit remplir sa fonction sur le théâtre de la vie. Je pense que cette recherche-là représente la gageure à laquelle les architectes et l'architecture sont confrontés.

Diamonstein Et si nous abordions maintenant la question du post-modernisme? Cela a-t-il jamais représenté un problème pour vous?

Pei Pas vraiment. Il y a environ un an, c'était une question très brûlante dans les milieux architecturaux américains. Mais, pour vous dire la vérité, lorsque je voyage et parle dans des écoles d'architecture dans différentes parties du monde, je m'aperçois que cela ne pose pas réellement de problème. Je pense que parler du post-modernisme alors que nous nous trouvons toujours en plein dans un développement continu de ce que nous connaissons comme l'architecture moderne est un phénomène spécifiquement américain.

Diamonstein Comment décrirez-vous cette période-ci?

Pei L'architecture moderne qui n'a débuté qu'il y a cinquante ans est toujours très vivante aujourd'hui. Je ne pense pas qu'il soit si facile de dire que l'architecture moderne est finie, même si je suis effectivement d'accord avec quelques-uns des principes avancés par de nombreux jeunes architectes d'aujourd'hui.

Diamonstein Quels sont ces principes ?

Pei Je ne crois pas à l'idée de l'architecture moderne à bout de souffle, ni à la nécessité de regarder en arrière vers d'autres sources d'inspiration pour gagner en pertinence. Je pense que nous sommes au milieu d'une période très vigoureuse. Je pense que c'est elle qui représente la continuité. Il y a des questions beaucoup plus importantes que celles d'ordre stylistique.

Diamonstein Et quelles sont ces questions d'intérêt contemporain ?

Pei C'est la vie qui est question. Nous parlons d'architecture, nous parlons pour savoir si tel style est meilleur que tel autre. Nous parlons pour nous demander s'il faut rechercher de l'inspiration dans l'histoire. Tout cela est très bien, mais est-ce que nous nous occupons vraiment de résoudre les problèmes les plus sérieux entre tous ? Si l'on considère nos villes aujourd'hui, que voyons-nous à New York, à Philadelphie, à Paris, à Londres ? Nous ne construisons pas vraiment une société civilisée. Nos villes ont un aspect terrible et cela ne cesse d'empirer. Pris individuellement, des bâtiments peuvent être intéressants, l'un peut-être plus que l'autre, mais nous ne construisons pas vraiment un cadre civilisé pour la vie.

Diamonstein Quand y est-on parvenu pour la dernière fois ?

Pei Voyons voir. Il y a très longtemps. Au dix-neuvième siècle en France, je crois. Napoléon III, par exemple, avait une manière très autoritaire pour faire aboutir les choses, mais au moins, il a laissé derrière lui quelque chose que nous pouvons regarder avec plaisir. L'époque georgienne en Angleterre m'intéresse beaucoup également. A l'époque, un consensus s'était développé parmi les architectes. Le renouveau classique, sous l'impulsion de Christopher Wren et d'Inigo Jones, a été, pour l'architecture publique, une période formidable qui a duré du dix-septième siècle jusqu'à presque au début du vingtième.

Diamonstein Eh bien, à votre avis, que devrions-nous faire ? La dernière fois que nous avons essayé d'unifier les villes américaines, nous nous sommes trouvés en face du désastre du renouveau urbain des années 1950. Comment faire pour améliorer non seulement l'aspect mais la vie des villes américaines ?

Pei Les architectes doivent commencer par considérer l'ensemble et pas seulement le bâtiment individuel. Un bâtiment doit être en relation avec les autres bâtiments et les bâtiments doivent être en rapport avec les rues et les rues avec les places publiques. Si nous commençons par considérer la manière dont le bâtiment individuel s'insérera dans son cadre, nous pourrons commencer à développer l'architecture urbaine unifiée qui nous manque aujourd'hui. L'autre jour, quelqu'un m'a fait remarquer qu'au quinzième siècle Brunelleschi avait dessiné pour Florence un bâtiment qui s'appelle l'Hôpital des

Innocents et que, quatre-vingt-neuf ans plus tard, un autre architecte appelé Michelozzo a dessiné, de l'autre côté de la place, face à cet hôpital, un bâtiment presque identique. Ça c'est civilisé. Cela est très civilisé.

Diamonstein Et aussi modeste...

Pei Eh bien, c'est un vaste problème. Michelozzo était un excellent architecte. Mais pourriez-vous imaginer que je fasse, de l'autre côté de la rue, un bâtiment exactement semblable à celui de Philip Johnson ?

Diamonstein Ou vice versa. Ce problème découle peut-être en partie du caractère de l'enseignement architectural. Celui-ci vous a toujours intéressé. Dans quelle optique cherche-t-on à former les jeunes architectes ?

Pei Je sais que je n'ai pas été formé à penser de cette manière lorsque j'étais étudiant. Mais il y a longtemps de cela. J'espère qu'ils le sont maintenant, car c'est là qu'il y a un espoir pour l'avenir. L'architecture est vraiment le miroir de la vie elle-même. Nous devons nous mettre d'accord sur ce qui est important dans la vie. Ce qui manque aujourd'hui, c'est un consensus culturel. Je pense que nous devrions y parvenir. Et une fois que nous l'aurons obtenu, je crois que les architectes commenceront à chercher moins frénétiquement du nouveau pour s'intéresser à ce qui est bon et à ce qui s'accorde bien à l'ensemble de l'environnement.

Diamonstein Est-ce que vous connaissez une école d'architecture où cela se passe actuellement ? Je sais que vous êtes profondément attaché au MIT, l'école dans laquelle vous avez été étudiant.

Pei Non, cela ne se passe pas là, malheureusement. Je fais de mon mieux, mais je pense qu'on me considère comme un peu vieux jeu quand je leur parle de cette manière. Les jeunes architectes et les enseignants estimant que leurs soucis sont très différents des miens. Mais je continue à en parler parce que je ne pense pas qu'ils aient raison. Je pense qu'ils ont tort. Les architectes auront à se soucier principalement de la construction d'un environnement architectural cohérent.

Diamonstein Vous avez dessiné de tout, depuis des ensembles qui transforment des villes entières jusqu'à de petits musées isolés. A cette date, votre bureau a dessiné plus de cinquante projets dont beaucoup ont été destinés aux arts; on peut citer, par exemple, le Everson Museum of Art à Syracuse en 1968, le Mellon Art Center à Choate School en 1972, le Herbert F. Johnson Museum of Art à Cornell en 1973, et l'aile est de la National Gallery en 1978. Et prochainement, viendront le musée d'art de l'université d'Indiana et l'extension du musée des beaux-arts à Boston. A Boston, ils avaient commencé par demander un projet pour l'installation d'un système de contrôle des températures et ils ont fini par avoir une nouvelle aile. Est-ce qu'il y a d'autres musées dont nous ne savons encore rien ?

Pei Oui. Je pense que le dernier sera certainement le plus intéressant.

Nous faisons un petit musée pour le MIT. Il s'appelle le Arts and Media Technology Building. C'est un projet que je trouve extrêmement passionnant.

Diamonstein Le considérez-vous comme une sorte de percée dans votre conception des musées ?

Pei Il donne l'occasion de s'y attaquer d'une manière différente. Ce n'est plus un endroit où on accroche des peintures et/ou de la sculpture. Il y a un peu de cela mais ce n'est plus la chose importante. C'est un laboratoire pour l'art. MIT est une école d'arts et métiers très renommée et ses ressources en matière d'électronique, d'ordinateurs, de photographie, de film et de son sont incroyables — parmi les plus riches du monde. Ce que MIT espère faire dans ce petit bâtiment ressemble un peu à ce que le Centre Pompidou essaye de faire dans son énorme établissement. J'espère que ce sera un bâtiment intéressant parce qu'il a un programme passionnant. Ce qui importe, c'est la résonance qu'obtiendra l'activité qui se passera à l'intérieur. Je pense qu'il s'y passera des choses merveilleuses.

Diamonstein En dehors de Philip Johnson et d'Edward L. Barnes, vous êtes l'architecte qui se soit presque le plus préoccupé de la conception des musées. Parmi vos idées d'origine, quelles sont celles, éventuellement, qui sont réapparues, qui ont été confirmées ou qui se sont modifiées à travers la conception de tous ces musées ?

Pei Tout d'abord, je pense que l'art doit paraître à son avantage dans un musée. C'est primordial. S'il n'en est pas ainsi, c'est qu'il y a quelque chose qui ne va pas dans le dessin. Deuxièmement, il faudrait qu'un musée soit un lieu agréable à visiter. On ne peut pas vraiment regarder de l'art avec concentration pendant un temps trop long.

Diamonstein A quel moment la fatigue de musée se fait-elle sentir ?

Pei Eh bien, Carter Brown, directeur de la National Gallery, a toujours dit que le maximum qu'une personne puisse absorber en une fois, c'est un espace d'exposition de 1.850 mètres carrés.

Diamonstein Pouvez-vous nous traduire cela en temps ?

Pei Eh bien, l'estimation en temps est difficile. L'un peut passer une journée à parcourir 1.850 mètres carrés, alors qu'un autre les traversera à toute vitesse en cinq minutes. Si problème il y a, c'est à cause de l'effet intense qu'exerce une œuvre d'art sur le spectateur intéressé; il est tel qu'on ne peut pas vraiment assimiler trop à la fois. L'art est trop riche. C'est la raison pour laquelle un musée devrait également être un endroit agréable et plaisant car, de temps en temps, on a besoin de prendre une bouffée d'air. On veut que l'endroit soit agencé de manière à vous donner des temps de repos pour vous permettre de continuer à regarder le plus d'œuvres possible.

Diamonstein Dessinez-vous un nouveau genre de musée destiné à une nouvelle catégorie de visiteurs de musée ? S'agit-il de quantités différentes de gens ou de genres différents de gens ?

Pei Je le suppose. Lorsque j'étais étudiant, j'allais au musée pour bûcher mes examens. Pourquoi ? Parce que c'était un endroit si tranquille et si agréable. Mais aujourd'hui, c'est tout le contraire. Il suffit d'aller au Musée Métropolitain le dimanche. Il est impossible de monter les marches.

Diamonstein Comment prévoyez-vous les plans de circulation, de contrôle de foules, d'espaces accordés aux librairies, aux services de restauration, à tous les systèmes secondaires qu'un musée requiert aujourd'hui pour pouvoir survivre économiquement ?

Pei Oh, je ne suis pas d'accord avec ça ! Je ne pense pas que ce soit dans cette direction-là qu'un musée doive croître. Si je fais une contribution à un musée, il me déplairait de voir cet argent aller dans des boutiques à cadeaux. Bien qu'il en faille un peu, donner trop d'importance à des services de restauration ou à la vente de reproductions, etc., ne correspond pas à mon idée de ce que devrait être un musée.

Diamonstein Pourquoi ne pas parler de votre conception de ce que devrait être un musée et de la démonstration que vous en avez faite et qui vous a valu la reconnaissance publique. Je fais référence à ce bâtiment, qui date maintenant d'il y a environ deux ans, l'aile est de la National Gallery à Washington. Avant toute chose, il faut considérer que cette partie de Washington est, en quelque sorte, elle-même un bâtiment. Il n'y a pas, aux Etats-Unis, d'autres endroits qui puissent rivaliser avec lui quant aux dimensions ou quant à son histoire. Cependant, en même temps il tend à donner dans la monotonie, je veux dire au moins jusqu'à l'ouverture de l'aile est. La National Gallery elle-même a été fondée en 1937 par Monsieur Andrew Mellon et, à l'époque, le site lui-même du musée et le terrain trapézoïdal adjacent avaient été mis en réserve par son fondateur en vue d'une utilisation future. Ce site, vu son emplacement et sa forme, posait manifestement quantité de défis. Comment avez-vous tenté de résoudre ces problèmes, quelle a été la source d'inspiration pour la forme de ce bâtiment ?

Pei Il faut regarder le site dans son rapport avec les autres bâtiments déjà existants sur le Mall. L'aile ouest et l'aile sud sont les voisins les plus proches. La plupart des bâtiments sont de style néo-classique, avec un axe d'orientation très affirmé, soit est-ouest, soit nord-sud. Le plus souvent, il existe un croisement d'axes. Comme je suis convaincu qu'un bâtiment, particulièrement dans un endroit aussi important que le grand Mall, se doit de faire partie de l'ensemble de la famille des bâtiments, ma première option a été de reconnaître l'axe est-ouest de l'aile ouest de la National Gallery. Mais le fait que cette grande famille se trouvait avoir une façade néo-classique ne pouvait signifier que notre bâtiment aurait une façade du même type.

Bien sûr, il est impossible de faire cela. Mais ce dont nous devions tenir compte c'était du fait qu'ils sont des bâtiments néo-classiques, qu'ils ont des axes de symétrie très affirmés que nous n'avons pas le droit d'ignorer. Puisque notre site est asymétrique, il y avait une difficulté à tenir compte de cet axe est-ouest.

En fin de compte, nous avons résolu ce problème, par accident en quelque sorte, je crois, en dessinant un trait pour relier deux points dans cette sorte de triangle asymétrique tronqué. A partir de là, nous avons pu développer un triangle isocèle et un triangle droit — ce qui est exactement le stratagème qu'il nous fallait pour nous ajuster à cet axe est-ouest. Dès lors, ce triangle est devenu le triangle directeur. Il est devenu le *leitmotif* du dessin du bâtiment tout entier.

Diamonstein Pouvez-vous nous expliquer un peu ces espaces tout en hauteur, la monumentalité du bâtiment, les balcons et ces ponts qui mènent souvent vers des destinations mystérieuses? Comment avez-vous décidé de construire ces musées à l'intérieur du musée?

Pei J'ai déjà mentionné qu'il me semble qu'un musée devrait être un lieu attrayant, un lieu plaisant où les gens peuvent s'attarder pour ensuite retourner contempler de l'art et sortir encore pour se rafraîchir et rentrer à nouveau. C'est pour cela que le bâtiment a été dessiné de cette manière. Vous voyez, je pense, que ce musée de Washington diffère des musées de partout ailleurs. De l'autre côté du Mall se trouve le Musée aéronautique et spatial. C'est un endroit très passionnant. Je ne sais pas si vous l'avez visité. Je le recommande fortement. L'aile est doit le concurrencer.

Diamonstein Le Musée aéronautique et spatial est le musée le plus visité du pays.

Pei Il possède non seulement ces modules qui sont revenus de la lune, mais il montre également un des films les plus fantastiques que j'aie jamais vu. C'est une attraction puissante. Comment pouvons-nous le concurrencer avec la National Gallery? Nous avons essayé, avec des moyens architecturaux, de rendre l'intérieur attrayant. Les ponts, la lumière du jour, tout est calculé pour donner à l'endroit un sens de viabilité tel que les familles qui viennent, particulièrement avec leurs enfants, puissent dire: « Restons un peu plus longtemps ».

Diamonstein Vous avez dit auparavant que vous n'étiez pas d'accord pour donner trop d'espace aux boutiques et aux services de restauration. Mais, si mes souvenirs sont bons, il y a un très vaste restaurant qui fait le pont entre les deux bâtiments. Quelles contraintes vous a-t-on imposées lorsque vous avez accepté cette commande?

Pei Pour commencer, il a fallu éliminer le restaurant existant dans le bâtiment ancien. Après avoir éliminé ce restaurant, il a fallu le remplacer. Nous avons donc concentré, en un seul endroit, un restaurant plus vaste que le restaurant précédent pour qu'il puisse desservir à la fois les ailes est et ouest. La quantité d'espace que nous avons finalement décidé de lui concéder correspondait aux besoins réels. Sur le Mall, à Washington D.C., contrairement à ce qui se passe à New York et dans beaucoup d'autres villes, il n'y a pas beaucoup de restaurants. En ce qui concerne le nombre de places disponibles, nous avons conçu ce restaurant de telle manière qu'il ne serve pas seulement pour le musée mais aussi pour beaucoup d'autres lieux publics. Il est donc plus grand que je l'aurais souhaité, mais il est toujours plein. J'aurais préféré consacrer cet espace à l'extension de l'espace d'exposition, mais dans ce cas-ci, je crains que le grand restaurant soit nécessaire.

Diamonstein Vous faites surgir une question inévitable à propos de ce bâtiment fameux qui a maintenant presque deux ans — assez âgé pour qu'on puisse avoir une opinion à son sujet. Vous venez de dire que vous auriez aimé consacrer plus de place aux espaces d'exposition. Que pensez-vous des critiques qu'on vous a récemment adressées à propos de la quantité d'espace disponible pour les expositions ?

Pei Je m'en sens un peu responsable.

Diamonstein J'ai entendu citer tant de chiffres. Quelle *est* la dimension des espaces d'exposition ? Le public est-il conscient de la quantité d'espaces d'exposition qui lui est fournie à cet endroit ?

Pei Je ne pense pas qu'il soit conscient du total, simplement parce qu'il y a tant de galeries qu'il y a peu de chance que les gens puissent les voir toutes en une seule fois.

Diamonstein Est-ce que toutes les galeries sont déjà ouvertes au public ?

Pei Il y en a fréquemment une ou deux qui sont fermées pour des installations. L'aile est ne peut pas tenir seule en tant que musée. Elle est dessinée pour fournir un complément à l'aile ouest, la Natonal Gallery originelle. Ce musée-là est un véritable entrepôt de chefs-d'œuvre — une petite collection comparée à celle du Métropolitain, mais une des plus fastueuses du monde. Ce qui leur fait défaut, c'est un lieu pour montrer de nouvelles expositions, grandes et petites, en provenance des autres parties du monde, et pour les présenter ensemble. Il nous faut donc regarder l'aile est dans ce contexte-là.

Diamonstein Elle fonctionne également comme centre d'études ?

Pei Oui. L'aile est, avec ses 56.000 mètres carrés, est plus grande que l'aile ouest qui mesure environ 44.000 mètres carrés. Le musée n'occupe qu'un tiers de cette surface. Un autre tiers est réservé au centre d'études. C'est un lieu de recherche où des chercheurs viennent écrire, où des administrateurs de la National Gallery établissent leur programme, d'où ils envoient des expositions et des œuvres d'art dans tout le pays et à travers le monde. Le dernier tiers subvient aux besoins généraux du bâtiment neuf et du bâtiment ancien. Il comprend des magasins, des laboratoires, des restaurants, des entrepôts, des aires de stationnement et de services. C'est comme un iceberg — ce qui se trouve sous terre est beaucoup plus vaste que ce que l'on voit à la surface. Donc, nous n'avons qu'un tiers de la surface totale qui soit consacré à 'l'espace d'exposition'.

Diamonstein Il y a une autre critique sur laquelle. Je l'espère, vous voudrez bien aussi nous donner votre commentaire. On a dit que le désir de monumentalité avait été si fort que les surfaces de galeries s'en sont trouvées écrasées; de l'avis de certains critiques, elles ne représentent que des espaces laissés pour compte. Ils disent que le musée a été dessiné, en fait, comme un forum public au service du Washington officiel, ce qu'il fait en effet, dans une certaine mesure.

Pei Je pense que cela faisait partie du programme, car la National Gallery n'est pas seulement un lieu destiné à montrer et à entreposer de l'art, mais c'est également un centre très important de la vie sociale et artistique de Washington. Lorsque le Président souhaite accueillir une personnalité étrangère, Deng Xiaoping, par exemple, ou le ministre français de la Culture, on choisit souvent la National Gallery comme site pour ces réceptions. L'aile ouest remplissait déjà en grande partie ce genre de fonction. L'aile est devrait s'y prêter davantage. Le jardin couvert est un espace très vaste, il n'y a pas de doute. Il doit être vaste pour accueillir beaucoup de gens à la fois. Si vous y allez au moment de Pâques, par exemple, en période de vacances scolaires, ce jardin couvert est bondé. Si cet espace n'existait pas, cela deviendrait insupportable du point de vue spatial. Donc, il est nécessaire. Cet espace n'est pas principalement destiné à l'art bien qu'il y ait un Calder, une tapisserie de Miró, une sculpture de Tony Caro et d'autres choses.

Diamonstein Il a donc été conçu comme une place publique intérieure?

Pei C'est exact. C'est un espace d'orientation. C'est un espace destiné à ce genre d'activités diverses et très importantes. Mais ensuite on entre dans les galeries — et il y a de très nombreuses galeries de dimensions diverses pour les différents types d'expositions. Les dimensions des œuvres sont proportionnées aux espaces qui les abritent.

Diamonstein En compagnie de Carter Brown, vous avez voyagé à travers le monde pour regarder d'autres musées. Y en a-t-il un qui vous ait spécialement inspiré?

Pei Oui. Tous deux nous avons eu le sentiment très vif qu'il ne fallait pas que ce musée soit un très vaste musée, mais qu'il fallait le diviser en une série de petits musées vaguement reliés sous un seul toit. En fait, nous avons trois petits musées aux dimensions d'une maison, reliés entre eux par le jardin couvert. Le musée qui nous a vraiment passionné le plus, ce fut le musée Poldi-Pezzoli à Milan. C'est un musée de trois étages, reliés entre eux par une cage d'escalier très élégante. Dans l'ensemble, cela ressemble beaucoup à nos maisons-musées. C'est parfait. Il contient à peu près autant d'espace qu'il est possible d'absorber si l'on est vraiment sérieusement intéressé par l'art. Nous avons appris quelque chose au Poldi-Pezzoli. On se perd dans les grands musées. Malgré le jardin couvert, je pense que ce musée possède des galeries de dimensions intimes.

Diamonstein Il me semble que l'aile est a été ce dont tout architecte pourrait rêver : un site et un client formidables. Le coût total s'est élevé à 94,4 millions de dollars payés par un mécène privé, Monsieur Paul Mellon — tranchant avec les 16 millions de dollars qu'à coûté le Musée Hirschhorn. Donc, je voudrais poser la question de savoir s'il y a eu des restrictions, des définitions ou des limitations qui vous ont été imposées en raison du caractère de cette commande. Est-ce que le conseil d'administration, les mécènes, le fait que la National Gallery soit un musée national — et je crois que nous avons tendance à oublier que tous les employés sauf six sont des fonctionnaires — vous ont restreint au niveau de la conception et des matériaux ?

Pei Oui. Mais pas trop, heureusement. Une des restrictions a été que ce bâtiment devait avoir une durée illimitée. Nous avons été obligés de le construire en marbre exactement de la même façon que l'aile ouest. C'est très coûteux.

Diamonstein Comment y êtes-vous parvenu ?

Pei J'ai demandé plus d'argent.

Diamonstein Comment avez-vous fait pour accorder les deux sortes de marbres ?

Pei Nous avons dû retourner au Tennessee pour rouvrir les anciennes carrières.

Diamonstein Les mêmes que celles qui avaient servi pour le bâtiment originel ?

Pei Les mêmes, oui. Mieux que cela, nous avons même retrouvé Malcolm Rice, l'homme qui avait été responsable de l'ouvrage en marbre de l'aile ouest. Il a aujourd'hui plus de quatre-vingts ans. Nous l'avons tiré de sa retraite et l'avons chargé des travaux. Il a surveillé la sélection et l'assortiment des marbres en provenance de plusieurs carrières disséminées un peu partout dans le voisinage de Knoxville dans le Tennessee. Nous avons fait un très grand effort, mais nous n'avons pas réussi aussi bien que Pope. Nous aurions pu mieux faire. Mais je vous le dis, c'est un exploit remarquable que Monsieur Rice soit arrivé à réussir aussi bien. John Russell Pope, qui a dessiné l'aile ouest, disposait d'un choix de cinq tonalités de marbre allant du blanc cassé au brun. Nous n'avions qu'un choix de trois tonalités. Donc, l'assortiment a été beaucoup plus difficile dans notre cas qu'il ne l'avait été quarante ans plus tôt.

Diamonstein Vous avez fait référence au Miró, au Calder et au Tony Caro qui se trouvent dans ce que vous avez appelé l'espace d'orientation.

Pei Et encore Henry Moore, si l'on regarde par la fenêtre ou à travers la porte principale. Et l'on voit Dubuffet dans le plan d'eau.

Diamonstein Comment ces œuvres s'accordent-elles à la conception architecturale du musée et comment ces œuvres ont-elles été sélectionnées ? Ont-elles été commanditées spécialement et par qui ?

Pei Un comité d'acquisition s'est constitué pour la sélection des œuvres d'art — je pense qu'il doit encore exister aujourd'hui. Ce comité a élargi ses fonctions pour devenir commanditaire. Donc, tout au début, je veux dire peu après l'acceptation du projet du bâtiment, je crois que ce fut moi qui suggérai à ce comité de commanditer des œuvres d'art dont les dimensions soient adaptées aux dimensions du bâtiment. Le comité nous a ensuite demandé, à Carter Brown et à moi-même, de faire des recommandations. Avant que le bâtiment soit mis en chantier — malheureusement, nous aurions dû commencer beaucoup plus tôt — nous avons placé sa maquette dans l'aile ouest. Nous avons alors invité des artistes à venir regarder la maquette du bâtiment. Beaucoup d'entre eux ont finalement accepté nos conditions et ont alors travaillé pour nous. Entre les artistes et nous-mêmes ont eu lieu des échanges dont a résulté le choix des pièces, les dimensions de chacune et le choix de leur emplacement. Cette relation entre les artistes et les architectes n'est pas aussi idéale qu'elle l'était au temps de la Renaissance où les deux disciplines se trouvaient souvent réunies dans un seul homme. Mais on s'en est approché autant que possible, malgré les distances entrant en jeu. Henry Moore travaille à Londres et nous à New York. Le nombre de rencontres qu'il est possible d'envisager avant de tomber d'accord sur la nature de l'œuvre est restreint. Ce n'est pas une collaboration parfaite, mais très acceptable quand même.

Diamonstein Vous avez beaucoup travaillé avec Henry Moore. En fait, il y a tant de sculptures de Moore devant des bâtiments de Pei qu'on pourrait, pour ainsi dire, les considérer comme leur marque de fabrique. Il y a un Henry Moore devant votre construction à Columbus, Indiana, une autre devant la National Gallery à Washington, D.C., et une autre encore maintenant devant l'hôtel de ville qui vient d'être inauguré à Dallas. Comment cette relation fonctionne-t-elle et pourquoi Henry Moore est-il devenu un thème si fréquent ?

Pei Nous devons d'abord prendre la dimension en considération. Les bâtiments contemporains sont de très grandes dimensions, d'une dimension que la sculpture dans la tradition de Rodin ne peut pas satisfaire. Prenez une sculpture comme *Les Bourgeois de Calais* : il est impensable de l'agrandir trois ou quatre fois. Cela paraîtrait grotesque. Il y a une limite à la taille de la forme humaine. Même le David de Michel-Ange sur la place de la Seigneurie à Florence paraît maladroit, presque grotesque. Cette situation requiert une nouvelle façon de voir. Je pense que c'est ce que Moore et Picasso ont accompli. Nous sommes également responsables du Picasso qui se trouve à l'université de New York.

Diamonstein *Sylvette ?*

Pei Oui, la tête de *Sylvette* par Picasso. C'est l'abstraction qui rend la grande taille possible. Il ne s'agit plus d'une figure humaine, bien qu'elle ait pu être inspirée par la figure humaine ou, dans le cas d'Henry Moore, par le crâne d'un éléphant. Une fois l'ouvrage terminé cependant, on ne l'associe plus à la figure humaine. C'est pourquoi, en 1958, lorsque j'ai vu *Sylvette* pour la première fois à Paris (il ne s'agissait que d'une photographie minuscule de la maquette), j'ai aussitôt réalisé qu'on se trouvait enfin là devant un artiste capable de faire quelque chose qui peut atteindre de très grandes dimensions. A cause de l'abstraction. Je ne songerais pas à faire agrandir un Maillol ou un Rodin. Du fait que les œuvres de Moore sont tout à fait abstraites, on peut les agrandir en taille et en dimensions de façon à les assortir à l'échelle du bâtiment, de l'espace.

Diamonstein Qui détermine l'échelle de cet agrandissement, vous ou l'artiste ?

Pei Les deux. Même avec Picasso, nous avons été obligés de le consulter. Nous avons envoyé à Picasso une maquette des trois tours du campus de l'université de New York et nous lui en avons donné les dimensions. C'est un ami sculpteur qui la lui a fait parvenir à Vallauris, et après l'avoir regardée, il a dit : « Je pense que ma pièce devrait être comme ça. » Et ça, que vous le croyiez ou non, s'est avéré se situer dans une marge de dix pour cent par rapport à ce que nous avions pensé, nous les architectes.

Diamonstein C'est la détermination de qui, qui a prévalu ?

Pei La sienne.

Diamonstein Ce n'est pas souvent le cas.

Pei Je pense que nous la voulions d'une hauteur de douze mètres et lui, de neuf mètres cinquante à dix mètres. La différence était d'à peu près dix pour cent et nous avons choisi sa dimension.

Diamonstein Vous avez dit que presque tous les artistes avaient accepté votre commande pour la National Gallery. Y en a-t-il eu qui l'ont rejetée ?

Pei Je pense que Jean Dubuffet avait accepté la commande avec des réserves. Quand il eut terminé sa maquette, c'est le partenaire d'en face, le comité d'acquisition, qui a fait des réserves. Finalement, la pièce n'a pas été commanditée, bien qu'on en ait exposé la maquette sur le plan d'eau de la National Gallery. Il était prévu que cette pièce occuperait la place où se trouve actuellement celle d'Henry Moore, devant la porte d'entrée des deux bâtiments. La pièce était prévue pour l'entrée. Il s'agissait d'un groupe de figures en rouge, blanc et bleu. Certains l'ont trouvé sinistre, moi, je le trouvais très joyeux. Il l'appelait *Parade de bienvenue,* ce qui était un titre bien à propos. Cela ressemblait à un cirque invitant tout un chacun à entrer. Je l'aimais et j'ai bataillé pour elle, mais j'ai perdu. Le comité a considéré que la ville de Washington n'avait pas cessé d'être très conservatrice et s'est inquiété de la réaction des députés et des sénateurs.

Diamonstein Mis à part Philip Johnson, je ne connais pas d'architecte qui soit aussi profondément engagé que vous vis-à-vis des arts plastiques et des artistes. Comment jugez-vous la situation de la collaboration entre les artistes et les architectes et quelle direction future envisagez-vous pour elle ?

Pei Je pense que l'époque où un seul homme pouvait être à la fois artiste et architecte est révolue. A elle seule, la complexité technologique de la vie moderne serait un écueil insurmontable à l'homme de la Renaissance. Je ne pense pas que nous puissions jamais revoir cela.

Pour cette raison, il faut que l'artiste et l'architecte commencent à s'entendre. Nous n'y sommes pas parvenus. Nous en sommes loin, très loin. Aujourd'hui, je pense que les artistes se considèrent comme des laissés pour compte. Ils ressentent également qu'ils sont allés bien plus loin que les architectes et ils ont raison. J'étais mal à l'aise en voyant les méthodes dont usait la National Gallery pour commanditer les œuvres. Bien que nous ayons essayé de faire un peu mieux, nous n'avons pas vraiment atteint l'idéal. Nous essayons d'améliorer la méthode dans le Arts and Media Building au MIT. Avant d'avoir aucune idée fixée pour le projet, nous avons décidé de faire appel à six artistes. Quatre d'entre eux étaient déjà venus nous voir tout à fait au début. Nous leur avons expressément dit que les travaux des artistes ne seraient pas des œuvres d'art isolées, dressées dans l'espace ou accrochées aux murs. Qu'elles feraient partie du bâtiment et deviendraient une partie permanente de l'environnement. Ken Noland, par exemple, s'est montré plutôt réticent au sujet de cette collaboration. Mais après avoir échangé des idées au sujet des jointures entre les grilles métalliques dans notre projet, il s'est dit intéressé à y mettre de la couleur, puisque la largeur des jointures n'avait pas encore été dessinée. J'ai compris ce qu'il voulait dire et, en raison de cet état de choses, nous avons augmenté ces largeurs et nous attendons actuellement sa réponse. La couleur des jointures aura un effet intéressant sur la surface du bâtiment. Et voici un autre exemple: Dan Flavin est entré chez nous. Dan Flavin, qui travaille avec des tubes fluorescents de différentes couleurs, a suggéré d'utiliser des tubes diversement colorés dans notre plafond composé de grilles 'unistruct'. Aussi longtemps qu'il suit certaines spécifications comme celle du wattage maximum autorisé et une distribution de lumière assez uniforme, je suis sûr de pouvoir intégrer ses idées. Il a entièrement accepté ces règles de base. Bien que, de mon côté comme du leur, nous ayons commencé sans trop d'optimisme, Noland et Flavin sont tous deux partis avec la ferme conviction que quelque chose pourrait être fait.

Diamonstein Au cours des vingt-cinq années et plus d'existence d'I.M. Pei et Partenaires, votre bureau a dessiné plus de cinquante projets dont au moins trente-cinq ont remporté des prix. En effet, on dit souvent que votre bureau est peut-être le meilleur groupement d'architectes fonctionnant aujourd'hui aux Etats-Unis. Cela est-il exact? Comment fonctionne votre bureau? Il comprend deux cents employés dont cent trente-cinq à cent quarante architectes. Qui dessine quoi et en quelles circonstances?

Pei Tout d'abord, je suis très fier du fait que nous ayons des gens si talentueux dans notre organisation. J'en suis réellement plus fier que des bâtiments eux-mêmes, car sans ce talent-là, il est impossible d'avoir de bons bâtiments. Ce qui nous a permis de croître jusqu'à cette taille, c'est d'avoir pu trouver les gens qu'il faut pour pourvoir au personnel du bureau. Beaucoup d'entre nous ont commencé ensemble.

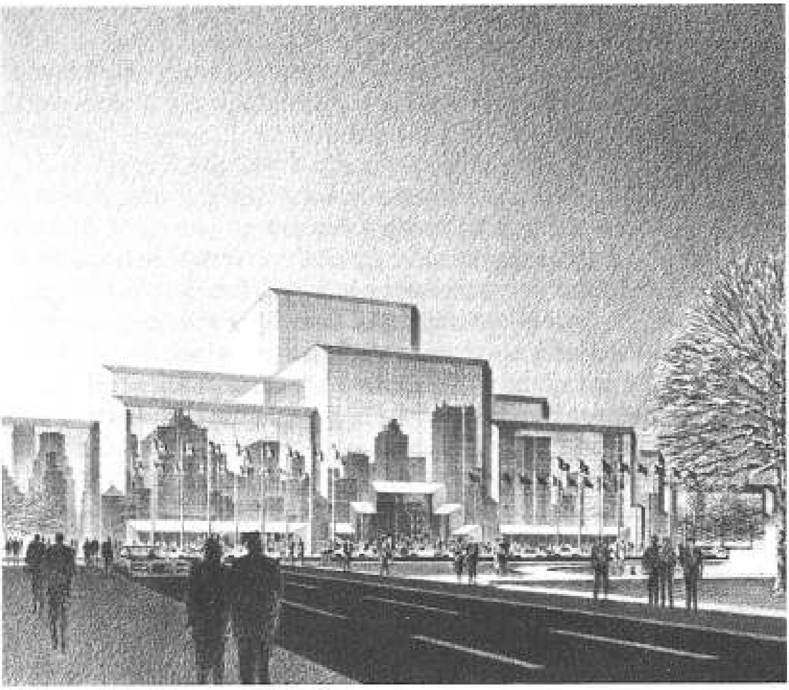
Diamonstein Cela a-t-il eu lieu à l'époque Zeckendorf?

Pei Oui, nous avons commencé ensemble à cette époque-là. Nous faisions tous partie du département architectural de Webb & Knapp. La durée moyenne de service parmi nos anciens, ce qui inclut à la fois les premiers associés et les partenaires, est de plus de vingt ans. Les six partenaires travaillent ensemble depuis vingt-cinq ans et parfois depuis trente ans. Nous avons appris à travailler ensemble. Nous savons parler et dessiner en raccourci. Bien qu'il nous arrive de prendre des décisions séparément, nous sommes rarement en conflit. Et je pense que lorsqu'on a atteint ce point, on peut s'agrandir jusqu'à un certain niveau sans crainte de perte de qualité. Cependant, il y a une limite. Nous sommes obligés de croître parce que nous voulons garder ceux qui sont restés fidèlement avec nous depuis vingt ans ou plus. Lorsque j'ai commencé en 1948, j'étais seul. Je suis resté seul pendant deux ans avant de commencer à agrandir le bureau. Tous nos anciens sortaient alors des universités. Aujourd'hui, la plupart d'entre eux ont atteint la cinquantaine. Ils désirent des responsabilités. Ils sont prêts à les prendre. Et pour pouvoir leur en donner, il faut leur permettre de prendre des projets en charge. Avant qu'on s'en soit rendu compte, on se trouve avec une organisation assez grande.

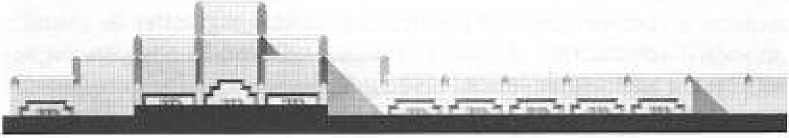
Diamonstein Comment formez-vous un jeune pour qu'il puisse prendre des projets en charge?

Pei Ce problème m'intéresse beaucoup parce que je fais déjà des prévisions pour le temps où je n'y serai plus. J'aimerais que d'ici vingt ans ce bureau reste une force. Il y a beaucoup de bureaux architecturaux qui, après avoir été très bons pendant une certaine période, disparaissent de la scène. Je pense que c'est dommage; c'est la raison pour laquelle je porte un intérêt particulier aux jeunes. Je commence à me décharger de plus en plus sur d'autres pour les projets de grande envergure, mais je continue à accepter de petits projets pour donner aux jeunes la chance de les prendre en charge. Bien entendu, je dois être là. C'est ainsi que j'assume actuellement un rôle nouveau dans le bureau. J'espère pouvoir contribuer à la formation de la prochaine génération, alors que la mienne réduit son activité.

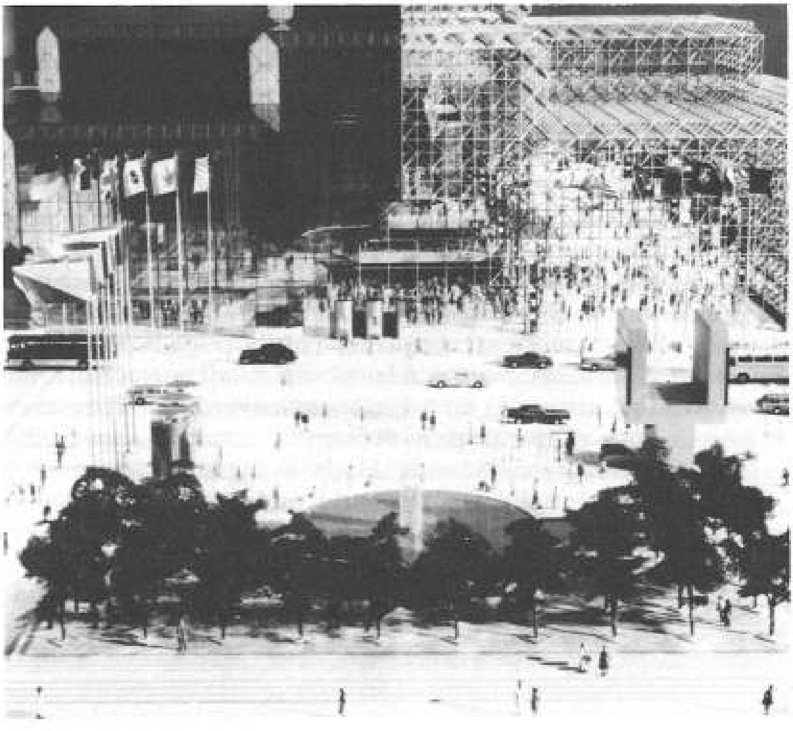
Diamonstein Je n'arrive pas à envisager cette éventualité dans un cas comme le vôtre. Cependant, je pense qu'il serait bon que nous prenions un exemple spécifique de la façon dont fonctionne ce bureau, un exemple qui est d'un intérêt considérable pour tout le pays. Après dix ans, deux sites et deux projets, on va enfin construire le bâtiment neuf le plus grand et le plus important qu'on ait entrepris à New York depuis des dizaines d'années: le New York Exposition and Convention Center (centre d'expositions et d'assemblées). Ce bâtiment coûtera



Centre d'expositions et d'assemblées à New York, façade sur la 11^{e} Avenue, New York, N.Y., rendu.

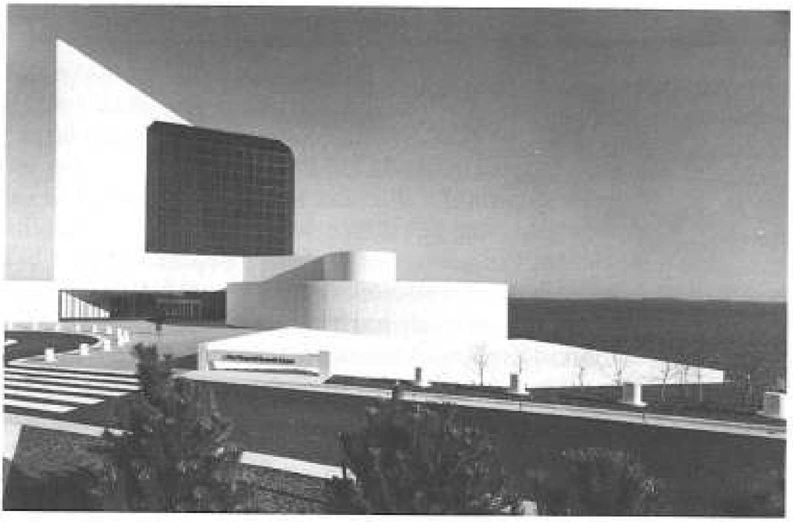


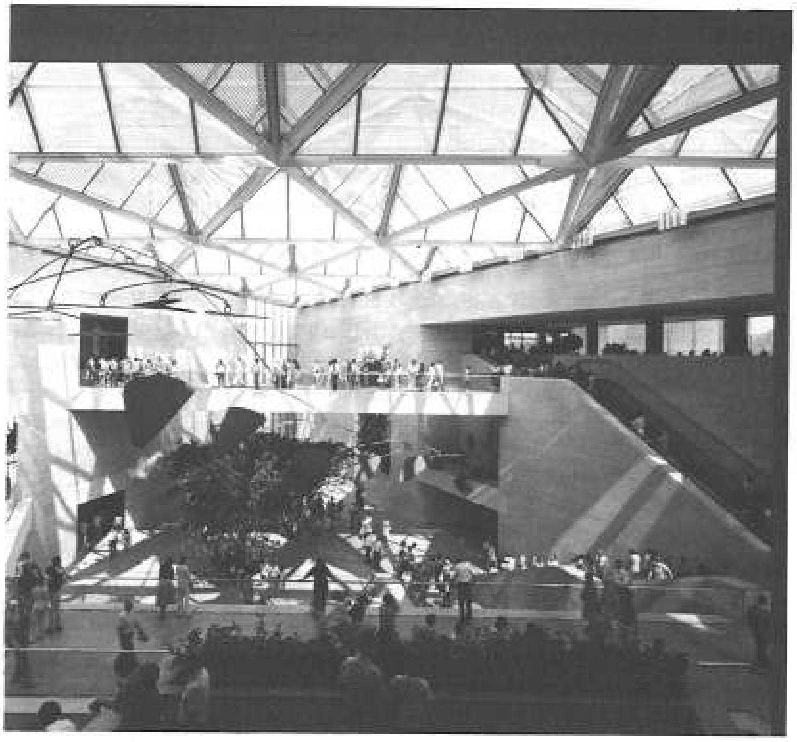
Centre d'expositions et d'assemblées à New York, façade sur la 11^{e} Avenue, New York, N.Y.



Centre d'expositions et d'assemblées de New York, New York, N.Y., maquette. Crédit photographique: Nathaniel Lieberman.

Bibliothèque John Fitzgerald Kennedy, extérieur, Dorchester, Mass. Crédit photographique : Nathaniel Lieberman.





National Gallery of Art, intérieur, Washington, D.C. Crédit photographique : Ezra Stoller © ESTO.

trois cent soixante-quinze millions de dollars et sera situé à Manhattan entre les 11ᵉ et 12ᵉ avenues et les 33ᵉ et 39ᵉ rues. C'est le centre d'expositions et d'assemblées le plus vaste sous un seul toit de tous les Etats-Unis, plus de 70.000 mètres carrés dans un bâtiment de 81 ares sur un site d'un hectare. Je cite toutes ces données pour donner une idée des dimensions, de la monumentalité du projet et des tentatives que vous faites pour l'humaniser. Le bâtiment pourra éventuellement accueillir une population s'élevant jusqu'à 80.000 personnes. Il augmentera de plus de 15.000 personnes le nombre de celles qui sont rémunérées par la ville. Pourquoi vous êtes-vous attaqué à un tel monstre? Qui est responsable de la conception et de la mise en œuvre d'un projet qui dépasse les capacités d'une seule personne?

Pei Tout d'abord, je veux qu'il soit clair que le coût de la construction s'élève à 203 millions à l'intérieur d'un budget de 375 millions. C'est encore beaucoup d'argent. Il est difficile de rester dans les limites de ce budget en ces jours d'inflation galopante, mais nous allons y arriver.

Diamonstein Que couvrira la différence de 172 millions?

Pei Les coûts administratifs, les frais de financement, les honoraires, les architectes conseils, les études d'impact sur l'environnement, etc. Il y a une liste de conseils longue comme ça. En ce qui nous concerne, nous avons une limite de 203 millions à ne pas dépasser. Nous sommes obligés de le faire dans les limites de cette somme. Si nous n'y arrivons pas, nous sommes obligés de dessiner et de redessiner jusqu'à ce que nous y arrivions. Les budgets et les délais sont très stricts pour ce projet.

Diamonstein Quelle sera la date d'ouverture?

Pei Nous espérons l'ouvrir en 1984. Si Richard Kahan qui est le président de l'UDC arrive à ses fins, il se pourrait qu'on l'ouvre dès 1983. S'il y arrive, je pense que beaucoup d'entre nous seront obligés de prendre du repos quelque part.

Diamonstein Comment faites-vous pour satisfaire aux exigences d'un centre d'assemblées tout en parvenant à préserver l'échelle humaine et l'intérêt esthétique de ce bâtiment?

Pei Vous m'avez posé beaucoup de questions de votre longue liste. Je ne sais pas par où commencer. Commençons par la conception de ce bâtiment. Il a été conçu dans l'espace d'un mois. Le projet a été affiné et testé en vue de l'exécution dans l'espace de deux ou trois mois. Actuellement, il n'y a que six ou sept mois que nous avons entrepris ce travail. Au cours du dernier de nos nombreux entretiens, Monsieur Kahan et deux autres personnes sont venus discuter du projet dans notre bureau. J'ai pensé que c'était l'occasion de présenter mon point de vue. J'ai dit: « Le centre d'assemblées est un bâtiment public de première importance. Chaque citoyen de la ville de New York ou de l'Etat de New York est en droit de prétendre à s'en approprier un morceau. Il s'agit donc d'une réalisation très passionnante. » Bien que j'habite New York depuis près de trente ans, je n'ai été que deux fois au Colisée. Ce qui veut dire que le Colisée, centre d'expositions et d'assemblées, a relativement peu de signification pour moi en tant que citoyen de New York. Je ne voudrais pas que tel soit le cas pour ce bâtiment. Monsieur Kahan a dit: « Eh bien, que proposez-vous ? » J'ai dit: « Je ne demande qu'une seule chose. Donnez-nous cinq pour cent, soit environ 9.000 mètres carrés de ce bâtiment de 180.000 mètres carrés, alors nous le transformerons en un vrai bâtiment 'public'. »

Diamonstein Cet espace est-il celui de la 'Lanterne enchantée' dont le gouverneur Carey a parlé en se référant à la section 'Crystal Palace' ?

Pei La maquette actuellement exposée dans le Musée d'Art Moderne montre ces 9.000 mètres carrés.

Diamonstein Pourquoi ne pas décrire cette section 'Crystal Palace' qui constitue la partie centrale de ce bâtiment et qui est enveloppée de verre avec de légers reflets et d'ouvrage en treillis couleur larmes pour refléter la ville littéralement et d'une manière figurée. Qui a conçu ce dessin ? Pardonnez-moi de rendre cette question si multiple, mais j'aimerais que vous abordiez beaucoup de points qui présentent un intérêt pour nous. J'espère que vous pourrez décrire avec quelques détails la solution à laquelle vous êtes parvenus, vous et votre partenaire, James Ingo Freed. Pourriez-vous également différencier les rôles respectifs ?

Pei Lorsque, il y a environ six mois, nous avons commencé à aborder ce projet, nous étions en train de terminer la bibliothèque John F. Kennedy.

Diamonstein Celle-ci a été ouverte plus tôt que prévu.

Pei Oui, je crois. Je mentionne cette dernière parce qu'elle contient un grand espace vitré qui est confortable, qu'on soit seul ou avec beaucoup de gens. Ici, nous avons un pavillon en verre mesurant 21 × 21 × 33 mètres qui ne contient rien d'autre qu'un banc en pierre. Alors, qu'est-ce qui fait fonctionner ce pavillon ? Il fonctionne parce qu'il reçoit la lumière du jour. Ceci est également vrai du jardin couvert de la National Gallery. Lorsqu'on fait entrer la lumière du jour dans un espace, celui-ci prend vie. Il change avec les nuages qui passent, avec les journées ensoleillées, selon l'été ou le printemps. C'est donc une leçon importante que nous avons apprise. Pour le centre d'assemblées, nous avons un espace énorme, plus vaste que n'importe quel espace existant actuellement à New York. Il est impossible de lui donner une échelle humaine; il faut y introduire la lumière du jour et c'est cette idée qui se trouve à l'origine du 'Crystal Palace'. Nous nous sommes souvenus des grands exemples du passé, du Crystal Palace dans les environs de Londres, du Grand Palais à Paris. Ce sont des bâtiments qui retiennent une sorte de mystère et une certaine qualité d'émotion. Ce sont eux qui nous ont fait prendre notre décision. Dans ce cas-ci, ce 'nous' comprenait beaucoup d'autres personnes en plus de Jim Freed et de moi-même; nous sommes tombés d'accord qu'il était nécessaire d'avoir la lumière du jour et d'amener un tas de cristaux.

Diamonstein De qui est l'idée d'un Crystal Palace ?

Pei Ce n'est pas une idée originale. Peut-être est-ce en raison du fait que je m'occupais alors de la bibliothèque Kennedy, que j'ai pu suggérer l'utilisation d'une charpente spatiale et de la nécessité qu'il y avait, sans nous soucier de l'échelle humaine, d'utiliser un tas de cristaux, la chose importante étant d'introduire l'élément naturel dans cet espace. C'est à Jim Freed que revient l'honneur d'avoir transformé l'idée en architecture. Deux de nos six partenaires dirigent ces travaux : Jim Freed pour la conception et Werner Wandelmaier pour l'administration et la gestion. Beaucoup d'autres de nos anciens y sont également impliqués. Nous avons une équipe très forte pour ce projet, donc il n'est pas nécessaire que je sois impliqué dans l'avancement de cet ouvrage au jour le jour. Wandelmaier et Freed sont souvent obligés d'assister à trois ou quatre réunions par jour. Pour aussi longtemps que la conception ne sera pas changée, le projet avance, et fréquemment sans moi.

Diamonstein Est-ce que cela dénote le changement dans la pratique architecturale qui survient au moment où l'on est vraiment certain de savoir utiliser les outils et où l'on se trouve alors déjà très éloigné d'eux ? Je veux dire : quand avez-vous utilisé un T pour la dernière fois ? Comment la pratique architecturale a-t-elle évolué ? Jusqu'à quel point les voies conventionnelles sont-elles encore utilisées pour des projets de cette dimension ?

Pei Non, je ne dessine plus beaucoup. Je ne peux certainement pas me comparer à Michael Graves ! Occasionnellement, il m'arrive de dessiner un schéma ou l'autre. Mais, à vrai dire, si l'on n'est pas capable de dessiner dans sa tête, on n'est pas capable de saisir ces problèmes. Ils sont trop complexes. On est obligé d'entraîner son esprit à visualiser l'espace. Avec deux lignes, on a un plan; avec trois, un espace. Il faut pouvoir le voir. Ce sont seulement les espaces les plus complexes qu'il faut tester avec d'autres moyens, et ces moyens ne sont pas des dessins. Non, le dessin n'est plus aussi important qu'il l'a été à l'époque des Beaux-Arts, pour moi en tout cas.

Diamonstein Je présume que la recherche et le développement de technologies nouvelles le sont. Votre bureau y prête beaucoup d'attention et en obtient des résultats tangibles. Si mes souvenirs sont bons, on a utilisé une garniture en néoprène pour le marbre de la façade de la National Gallery. Cette technique a-t-elle été développée par I.M. Pei & Partenaires ?

Pei Oui, en effet.

Diamonstein Qu'est-ce que c'est, après tout, une garniture en néoprène ? D'autres bureaux ont-ils réussi à lui trouver une utilisation ?

Pei Nous apprenons tous l'un de l'autre. La garniture est utilisée depuis quelque temps déjà, parce que même les pierres se dilatent et se contractent : c'est pour cela que les jointures craquent et que le calfatage tombe. Nous étions conscients de ce problème. Nous avons alors regardé le bâtiment de Pope. Là, il n'y avait pas de problème, sauf sur le mur de douve. Il y avait deux raisons à cela. La première, c'est que la pierre du mur est très épaisse. Elle absorbe la température, ce qui minimise les effets du cycle de changement. La seconde, c'est tout simplement qu'il y a une raison pour que les vieux bâtiments Beaux-Arts soient tels qu'ils sont. Les bâtiments classiques possèdent des colonnes et des pilastres qui lui aménagent des jointures de dilatation merveilleuses permettant au bâtiment de se dilater et de se contracter. Un bâtiment moderne n'en a pas. Ils ont des surfaces ininterrompues qui s'étendent sur soixante à quatre-vingt-dix mètres. Si on ne trouve pas une solution à ce problème de dilatation et de contraction, on ne cessera pas d'avoir des difficultés. Nous avons donc décidé de chercher des méthodes nouvelles, une technologie nouvelle et des matériaux nouveaux. La garniture en néoprène représente une solution parfaite. Chaque pierre a une garniture, ce qui signifie qu'une certaine quantité de mouvement est laissée à chacune. De cette façon, la tension ne s'accumule pas.

Diamonstein Que représente la charpente en treillis qui a été utilisée dans l'ensemble de la bibliothèque John F. Kennedy et qui servira de structure de soutien à la partie Crystal Palace du centre d'assemblées ?

Pei C'est exactement la même.

Diamonstein Celle-ci a-t-elle été développée par votre bureau ?

Pei Non. C'est un produit qu'on peut acheter dans le commerce.

Diamonstein Dans le centre d'assemblées, vous envisagez d'avoir deux grandes salles d'exposition. En dehors de leur utilisation à des fins de présentations commerciales, que comptez-vous faire de ces espaces ?

Pei Nous avons un grand hall. Appelons-le un grand hall. J'aimerais trouver une meilleure appellation, mais pour le moment...

Diamonstein Ce n'est pas mal.

Pei Ce hall sera très grand. Il sera un lieu de rencontres. J'aimerais ne pas l'embarrasser d'expositions de type conventionnel, mais, une fois le bâtiment sorti des mains de l'architecte, on ne peut pas savoir ce qui s'y passera. Je suis certain qu'on y exposera toutes sortes de choses. Mais ce qui importe le plus, c'est qu'il reste un lieu populaire. Nous aurons des volées entrecroisées d'escaliers roulants qui animeront cet espace et lui donneront vie. Le deuxième espace s'appelle la Galleria. Elle longe l'Hudson d'est en ouest. Il faut monter au niveau supérieur pour la traverser. Ce passage est également vitré. Cet espace est destiné à des activités pour le grand public. Il nous faut maintenant trouver des activités qui lui conviennent.

Diamonstein Est-elle séparée de l'ensemble des restaurants donnant sur la rivière ?

Pei Oui. Elle est de l'autre côté de l'ensemble des restaurants qui donnent sur la rivière Hudson. Mais cet espace intermédiaire, la dite Galleria, est d'une longueur équivalente à celle de deux pâtés de maisons urbains. En ce moment nous avons beaucoup d'idées sensationnelles pour cette surface.

Diamonstein Pouvez-vous nous citer quelques-unes de ces idées ?

Pei C'est prématuré. Nous aimerions montrer ce qu'est New York et ce que New York possède. Si des gens viennent de l'extérieur sans disposer de beaucoup de temps, ils pourraient venir en cet endroit et avoir l'impression de voir ce qu'il y a de mieux à New York. Non seulement ses marchandises, ce que la ville a à vendre, mais aussi ses activités merveilleuses — l'art, les expositions, les musées et les théâtres. Je suis convaincu qu'il faudrait que nous nous servions de la technologie la plus avancée des media pour répandre cette information.

Diamonstein Cela sera-t-il possible avec toute cette lumière du jour ?

Pei Oh oui. Ils pourront entrer dans des cabines et dans de petites galeries semblables à celles des musées. Il suffira de tourner un bouton pour visiter toutes les galeries d'art de New York. Nous devrions faire ce genre de chose. Les gens peuvent ensuite aller dans une galerie particulière et voir ce qui les intéresse le plus.

Diamonstein Vous avez dit qu'on y exposerait des avions. Vous attendez-vous à avoir des œuvres d'art ou des versions par ordinateur d'œuvres d'art ? Comptez-vous aussi en commanditer pour cet espace ?

Pei Non. Là, je n'oserais pas commanditer quoi que ce soit. J'espère que des formes d'art nouvelles utiliseront cet espace. Le laser en est une. Le gonflable en est une autre. Je pense que des personnes comme vous devraient commencer à réfléchir à la manière dont on pourrait utiliser cet espace pour l'art.

Diamonstein Voyez-vous cette commande comme un des points culminants de votre carrière de plus de trente ans à New York ?

Pei Oui, je dirais que c'en est le point culminant.

Diamonstein Pourquoi ce projet est-il si important pour vous ?

Pei Pas tellement en raison de sa grandeur, mais à cause de sa fonction publique. C'est plus public que la National Gallery ou que la bibliothèque Kennedy. Cela appartient à tant de gens. Cela aura sa vie propre après que nous aurons quitté la scène. C'est le premier bâtiment public grandiose qui soit construit pour la ville de New York et peut-être pour l'Etat de New York. Que puis-je dire de plus ?

Diamonstein C'est dire beaucoup. Comment le fils d'un banquier-économiste en est-il venu à être architecte ?

Pei Eh bien, tout d'abord il ne voulait pas être banquier-économiste.

Diamonstein Il voulait être ingénieur ?

Pei Non. Mon père voulait seulement que j'aille en Angleterre. Je suis venu ici pour faire des études d'ingénieur parce que je n'avais pas d'autres idées.

Diamonstein Quelques-uns de vos meilleurs amis sont des ingénieurs.

Pei C'est vrai. Mais je ne pense pas que j'aurais été un très bon ingénieur.

Diamonstein Vous vous considérez comme un architecte résolument américain. Vous êtes arrivé aux Etats-Unis à l'âge de dix-huit ans à peu près et jusqu'à récemment vous n'aviez pas revu la Chine depuis près de quarante ans. Dans quelle mesure votre passé chinois a-t-il influencé votre attitude envers l'architecture et envers la vie, ce qui est un des facteurs principaux de votre architecture?

Pei Je ne pense vraiment pas que cela ait eu beaucoup d'effet sur mon travail. C'est là ma conviction bien qu'on m'ait contredit. En tant que philosophie de la vie en relation avec l'architecture, je présume qu'en ce sens-là, elle pourrait avoir eu quelques effets indirects. Venant d'une tradition qui croit fermement aux relations interpersonnelles, non seulement dans le cadre de la famille mais aussi à l'intérieur de la société, la relation d'individu à individu présente une importance extrême. La culture chinoise m'a peut-être donné un avantage de cette sorte. J'aime croire que je suis concerné par le rapport existant entre les bâtiments et ceux qui les utilisent. Cette préoccupation est très importante dans notre travail, et, en tout cas, dans le mien. Donc, en ce sens-là, il semble que je doive avoir quelque reconnaissance envers mon origine. Mais pas au-delà. On ne devient vraiment cultivé que beaucoup plus tard dans la vie. Ma vie cultivée est entièrement ici. Je suis une personne formée en Occident. Je suis un Occidental. En ce sens-là, je considère mon architecture non pas comme orientale mais comme occidentale.

Diamonstein Eh bien, vous allez avoir l'occasion de vous lancer dans ce que vous avez appelé une recherche de la synthèse. Vous êtes en train de dessiner un hôtel pour les Collines parfumées, dans la banlieue de Pékin. Il faut tout d'abord noter que Pékin est une ville dont les constructions n'ont qu'un seul niveau et dont tout le cœur constitue un monument classé. Comment dessinez-vous un nouvel hôtel sans adopter vos méthodes d'Occidental ni celles des palais anciens?

Pei C'est un problème intéressant. L'intérêt en est augmenté du fait que je suis né en Chine. Je me suis rendu compte que l'architecture chinoise se trouvait dans un cul-de-sac. Il n'y a aucune direction dans laquelle elle puisse aller. Les architectes chinois sont d'accord sur ce point. Ils ne peuvent pas revenir en arrière vers les voies anciennes. L'architecture des temples et des palais n'est pas seulement hors d'atteinte du point de vue économique, elle est aussi inacceptable du point de vue idéologique. Ils ont essayé la voie russe et ils détestent ces bâtiments. Ils essaient maintenant d'emprunter la voie occidentale. Je crains que ce ne soit également inacceptable. La culture occidentale est beaucoup moins assimilable en Chine qu'elle ne l'est au Japon. Le fait qu'aujourd'hui des architectes japonais nous surpassent dans les styles les plus neufs ne me surprend guère, mais je ne puis imaginer que cela puisse se passer en Chine. Les architectes chinois se trouvent donc en face d'un dilemme. Ils ne savent vraiment pas dans quelle direction aller.

Diamonstein Qu'essayez-vous de faire là-bas ?

Pei Eh bien, je ne sais pas. J'aimerais modestement payer ma dette à la culture d'où je viens en essayant de les aider à trouver une voie nouvelle. Cela peut paraître prétentieux, mais je pense qu'il y là une gageure difficile mais fascinante.

Diamonstein A quoi ressemble l'hôtel ?

Pei Je ne peux le décrire. Il faut que vous y alliez.

Diamonstein J'en ai l'intention.

Pei Tout d'abord, qu'est-ce que l'architecture ? L'architecture est en soi la concrétisation d'une synthèse du meilleur de la vie, de l'histoire. Tout ce qui est encore valide, peu importe son ancienneté, utilisez-le. Et ce qui n'est pas valide, abandonnez-le. Il y a beaucoup d'éléments dans l'architecture chinoise qui sont toujours très valides.

Diamonstein Est-ce que vous empruntez quelques-uns de ces éléments dans votre projet ?

Pei Oui.

Diamonstein Par exemple ?

Pei Dans l'architecture occidentale, nous dissertons sur l'importance de la relation entre l'extérieur et l'intérieur. Sans ce concept, il n'exite pas d'architecture chinoise. L'intérieur et l'extérieur font toujours un. Une bibliothèque pour un érudit sans un petit jardin devant n'est pas une bibliothèque. La relation entre l'extérieur et l'intérieur, le rôle joué par des espaces extérieurs d'une très petite dimension, voilà un des éléments importants. Donner le maximum d'effet à de petits espaces extérieurs, voilà une clé pour l'architecture chinoise. Il faut utiliser d'une manière nouvelle les matériaux traditionnels. L'art réside dans la façon de les utiliser et j'aimerais contribuer de quelque façon à la reconnaissance de cette direction. Lorsque le bâtiment sera terminé, j'espère qu'il ne paraîtra pas 'chinois' mais cependant pas occidental non plus. Je pense que les Chinois se sentiront bien avec ce bâtiment; peut-être l'aimeront-ils.

Diamonstein Est-ce là la réaction qui prévaut actuellement ?

Pei Je ne sais pas encore. Ils ne le verront que dans deux ans d'ici, au moment où le bâtiment sera terminé.

Diamonstein Et qu'en pensent ceux auxquels vous avez présenté les plans ?

Pei Oui, ils ont compris et accepté toute cette approche, bien que nous ne leur fournissions pas la technologie la plus récente dans le dessin et dans la construction. Ce sera plutôt quelque chose qu'ils pourront développer eux-mêmes. Cette approche peut être reprise de mille et une façons par les architectes à travers tout le pays. C'est le seul moyen de commencer un vernaculaire neuf en architecture. C'est comme cela que la Renaissance a commencé.

Diamonstein De tous vos bâtiments, c'est l'immeuble Hancock qui a soulevé le plus de controverses. Quelques-uns l'ont attaqué, d'autres l'ont loué, mais il n'a guère laissé personne indifférent. Je crois que l'immeuble Hancock a également été le cas le plus fameux concernant la responsabilité reposant sur l'architecte du fait d'un problème né d'une technique relativement nouvelle, en ce cas-ci, celle du verre réfléchissant en double couche. Je voudrais vous demander si vous pouvez nous dire quelque chose à propos des réalités de ce problème. Nous avons entendu tant d'histoires. Et voici encore une de mes questions multiples : ce bâtiment a-t-il porté tort à l'avenir du mur-rideau dans d'autres bâtiments et comment pensez-vous que l'avenir jugera l'immeuble John Hancock ?

Pei Je pense que l'avenir est déjà advenu. Il l'a reconnu comme un grand immeuble de bureaux. J'en suis très fier, car il a été dessiné par mon partenaire Henry Cobb. L'immeuble John Hancock représente un cas d'un grand intérêt pour les architectes. Je me suis aperçu que les architectes n'avaient pas tendance à faire bloc. L'Institut américain des architectes aurait dû s'intéresser davantage à ce cas. Mais tout cela est du passé. Ce que, à ma grande satisfaction, je peux vous dire maintenant, c'est qu'on connaît aujourd'hui la cause de la brisure du verre dans le bâtiment. Cela n'a pas encore été testé devant les tribunaux, mais nous sommes presque certains que le jugement en tiendra compte. Ce produit n'est plus sur le marché, on ne peut plus l'acheter.

Diamonstein Etant donné le niveau de recherche, de technologie et d'expertise d'un bureau comme le vôtre, comment cela a-t-il été possible ? Quelle était la cause ?

Pei Mike Flynn, un de nos partenaires associés, est un des meilleurs sinon le meilleur spécialiste du pays pour les murs-rideau. Mais les architectes ne devraient établir que des spécifications de performance. Le poids de la mise à l'épreuve du produit devrait reposer sur les épaules des producteurs. Ce sont eux qui en tirent bénéficie. Je ne pense pas que ce soient les bureaux architecturaux qui doivent endosser la responsabilité de la mise à l'épreuve des matériaux.

Diamonstein Avez-vous un rêve secret concernant un bâtiment spécifique ou un emplacement spécifique pour lequel vous aimeriez créer un projet ?

Pei Pas pour le moment. Nous avons assez à faire.

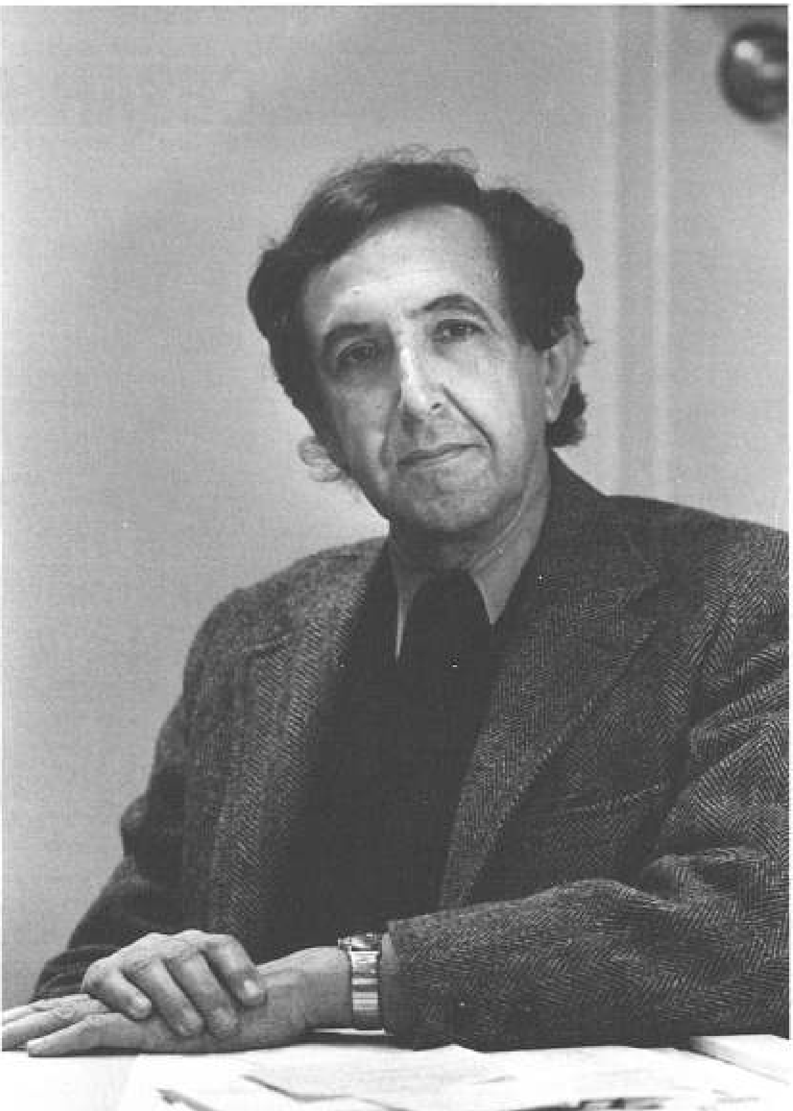
Diamonstein Mais, quand même, vous êtes quelqu'un qui faites des prévisions à long terme.

Pei Oh non. Maintenant que nous avons un bâtiment important à New York, je pense être content. Ce qui est important maintenant, c'est de construire ce bâtiment et d'arriver à ce qu'il devienne ce que j'en attends.

Diamonstein Pourquoi aimeriez-vous qu'on se souvienne de vous?

Pei J'ai répondu à cette question plusieurs fois dans le passé et toujours de la même manière. A la vérité, j'aimerais qu'on me reconnaisse comme un architecte de mon temps. J'essaye de faire de mon mieux en ce sens. C'est tout et rien de plus.

CESAR PELLI



Cesar Pelli
Né à Tucuman, Argentine, 1926
diplômé d'architecture, université de Tucuman, 1950

Diamonstein Originaire de l'Argentine, Cesar Pelli est venu dans ce pays pour neuf mois en qualité de boursier de l'Institut international de l'enseignement. Cela s'est passé en 1952, et heureusement pour nous, il est resté ici depuis. Au cours des vingt-cinq années suivantes, il a travaillé dans l'Illinois et en Californie. Ensuite, en 1977, il est venu sur la côte Est pour assumer les charges de doyen de l'école d'architecture de Yale et ouvrir son propre bureau architectural. Monsieur Pelli a toujours cherché à combiner les intérêts pragmatiques et esthétiques et a essayé de situer sa démarche au point d'intersection des deux. Pour revenir un moment au début de sa carrière, disons qu'après avoir obtenu, en 1954, le diplôme de maître en sciences et en architecture de l'université de l'Illinois, il a passé les dix années suivantes à travailler dans le bureau d'Eero Saarinen à Bloomfield Hills dans le Michigan et à New Haven, Connecticut. A vrai dire, la vie professionnelle indépendante de Saarinen fut de très courte durée. Il avait ouvert, en 1950, un bureau indépendant de celui de son père bien connu, Eliel, et il mourut en 1961. Pendant sept de ces onze courtes années, vous avez été en relation étroite avec lui.
Pourriez-vous décrire la vie dans ce bureau ? Avez-vous pris de lui un certain système de dessin formel ? A-t-il eu une influence importante sur votre travail ?

Pei Oui. Son influence a été très importante, elle fut probablement l'influence la plus importate sur mon travail — pas tellement d'un côté formel, mais parce qu'il a fourni de bonnes conditions pour ma compréhension de l'architecture, mon amour de l'architecture. Il m'a aidé à perdre cette peur de construire qu'on a parfois. Son bureau était un endroit où l'on se sentait merveilleusement bien, en particulier parce qu'il a continuellement changé pendant tout le temps où j'y suis resté. A mon entrée dans le bureau, il s'agissait encore d'un petit atelier d'environ vingt-cinq personnes. Mais, au moment de la mort d'Eero, il y avait cent vingt personnes dans ce bureau qui était devenu une machine hautement organisée et efficace. Le fait qu'Eero était engagé dans une recherche continuelle fut aussi, bien sûr, une chose extrêmement importante. Quelques-uns d'entre nous ont pu y participer. C'était une recherche sans but donné, une recherche ouverte. De plus, il ne mettait pas en avant un style ou une philosophie personnels. Cela a permis à chacun de ceux qui ont collaboré avec lui de conduire conjointement leur propre recherche — suivre leurs propres idées. Dans ce sens-là, ce fut un endroit extraordinaire pour y faire son apprentissage.

Diamonstein Vous avez comparé ce bureau des années 1950 à un bureau des années 1970. Que voulez-vous dire par là ?

Pelli Ce bureau ressemblait en effet beaucoup à un bureau des années 1970. Je crois qu'il n'y avait, à cette époque, aucun bureau de dessin qui soit conduit aussi efficacement; en somme, à la manière dont la plupart des nôtres fonctionnent aujourd'hui. Eero avait un énorme sens des responsabilités. Cela constituait la base de son attitude envers l'architecture. Il considérait qu'il était appelé à rendre un service très important et l'exécution de ce service prédominait dans son esprit. La plupart de ceux d'entre nous qui ont travaillé avec lui ont acquis ce même sens primordial des responsabilités dans l'exécution de services très importants, très difficiles.

Diamonstein Tous les bâtiments qu'il jugeait importants ont été terminés après sa mort, à l'exception du projet pour General Motors. Dans le cas du bâtiment du quartier général de CBS, sa mort est intervenue au cours de la semaine qui a suivi celle où le granit gris avait été sélectionné. Qui a été responsable de l'achèvement et, en certains cas, de la mise en chantier de ces projets ?

Pelli Kevin Roche. Lors des quatre ou cinq dernières années de la vie d'Eero, Kevin a occupé une position très spéciale à l'intérieur du bureau. Il travaillait très étroitement avec Eero sur tous les projets. Il comprenait si parfaitement les intentions d'Eero qu'il a pu poursuivre et terminer un dessin d'Eero comme si celui-ci avait été vivant.

Diamonstein Parmi d'autres responsabilités qui vous ont incombées là-bas, vous avez eu celle de directeur des projet pour le terminal de TWA à l'aéroport international John F. Kennedy et pour le théâtre Vivian Beaumont au Lincoln Center for the Performing Arts, deux bâtiments qui ont soulevé autant d'acclamations que de critiques. Pouvez-vous nous parler de ces commandes, de l'évolution des dessins et du rôle que vous y avez joué ?

Pelli A vrai dire, malgré ma fonction de dessinateur du projet, celle-ci a été partagée dans les deux cas avec deux autres dessinateurs du bureau. Je n'ai été impliqué dans ces deux projets qu'à mi-course de leur développement. On m'a chargé de l'équipe attachée au projet TWA après qu'ait été établi le parti de base, mais non les formes ni le vocabulaire formel. Pour le théâtre Vivian Beaumont, je n'ai été impliqué qu'après que l'extérieur ait été dessiné, mais avant l'aménagement de la salle dont j'ai conçu l'intérieur. J'ai conduit quelques autres projets du début à la fin — je veux dire que je les ai conduits pour Eero — Eero en était l'architecte. J'ai été chargé des deux collèges pour l'université de Yale. Ils m'ont préoccupé pendant longtemps.

Diamonstein Avez-vous travaillé sur l'intérieur du Vivian Beaumont avec Jo Mielziner ?

Pelli J'ai travaillé avec Hugh Hardy qui, lui, était concerné par Jo Mielziner.

Diamonstein Eero Saarinen a essayé d'enrichir le vocabulaire de l'architecture. Mais il l'a fait d'une manière dont il savait qu'elle lui vaudrait souvent des critiques — par exemple, le bâtiment en forme d'oiseau pour un terminal d'aéroport. Que pensiez-vous, vous et les autres personnes de son bureau, de la tournure que prenait son approche du dessin ?

Pelli On a critiqué le dessin d'Eero autant à l'intérieur qu'à l'extérieur. La critique était assez libre et ouverte. Rétrospectivement, je pense que c'était là un signe de bonne santé. Eero n'était qu'un homme, un homme très bon, un très bon architecte que nous respections, mais il n'en demeurait pas moins un homme. Il ne fut jamais un dieu.

Diamonstein Qu'est-ce que cela veut dire ?

Pelli Pour ceux qui travaillaient avec lui, il n'était ni dieu, ni génie, ni gourou. Il était un homme, un homme très bon mais faillible. Cela était très sain. C'est une des raisons pour lesquelles tant de dessinateurs qui ont travaillé avec lui sont arrivés à voler de leurs propres ailes.

Diamonstein Beaucoup d'entre eux sont devenus très connus. Il n'y avait que vingt personnes dans ce bureau.

Pelli C'est exact dans un certain sens. Tout au cours de sa vie, il a dû y avoir une vingtaine de dessinateurs qui ont travaillé étroitement avec lui, qui ont eu des responsabilités de dessins.

Diamonstein En dehors de vous-mêmes, voulez-vous nous en nommer quelques-uns ?

Pelli Kevin Roche, bien sûr, Bob Venturi, Tony Lumsden, Paul Kennon, Gunnar Birkerts, Warren Plattner, Bruce Adams et Chuck Basset. J'oublie probablement quelques-uns des plus évidents. Ils me téléphoneront tout à l'heure.

Diamonstein Saarinen parlait souvent de la décoration qu'il considérait nécessaire et inévitable. Vous avez mentionné les collèges Stiles et Morse à Yale qui ont été pour vous un sujet de préoccupation majeure. Dans quelle mesure pensez-vous que la décoration ait tenu le coup ?

Pelli Eero a toujours considéré qu'à l'architecture moderne, dans sa version style international, il manquait quelque chose que nous appellerions aujourd'hui le contexte sémantique ou la capacité de communiquer. Il avait reçu son diplôme de Yale, bien sûr, et il est demeuré un ancien élève très dévoué. Pour lui, la responsabilité primordiale consistait à faire de son mieux pour Yale, sans se préoccuper de la façon dont cela pourrait affecter sa carrière d'architecte. Je veux dire qu'il savait qu'en essayant de construire un bâtiment de caractère médiéval ou un bâtiment rappelant ceux d'Oxford ou de Cambridge, il s'attirerait les critiques qu'il reçut en effet. Mais il considérait qu'il ne pouvait remplir autrement sa responsabilité envers les étudiants de Yale.

Diamonstein Après l'expérience Saarinen, vous avez travaillé quelque temps en Californie, d'abord avec Daniel, Mann, Johnson et Mendenhall et ensuite avec Gruen et Associés. Assez remarquablement vous êtes parvenu, tout en étant associé dans une grande agence architecturale, à vous créer, ce qui est rare pour un architecte en ce pays, une réputation personnelle considérable. Pendant que vous étiez chez

Gruen et Associés, bon nombre de bâtiments ont été achevés sous votre direction. Vous avez affirmé à propos du Commons and Courthouse Center de 1973 — dans la ville de Columbus, Indiana, cette pièce maîtresse de l'architecture américaine — qu'il renverse le processus normal de prise de décision par les architectes. Que voulez-vous dire par là ?

Pelli Aujourd'hui, dans le processus normal de prises de décision, les préoccupations principales sont d'ordre formel. L'architecte est supposé contrôler parfaitement le résultat formel du projet et en avoir la principale responsabilité. A Columbus, ma responsabilité principale se rapportait au rôle que jouerait ce bâtiment. Par fonction, je ne veux pas dire le fonctionnalisme, mais bien le but ou l'objet de l'ensemble du bâtiment. Notre client et patron, Irwin Miller, ainsi que sa femme et sa sœur, Madame Tangeman, ont fait construire le projet pour en faire don par la suite à la ville de Columbus. Ils voulaient provoquer un changement dans le fonctionnement de la ville, ramener les gens et la vie dans le centre ville de Columbus. A l'époque où nous avons été engagés, beaucoup des magasins existants étaient condamnés et les gens fuyaient vers les banlieues. Le but principal consistait donc à développer, à l'aide de l'architecture, une condition qui amènerait un changement social. Ceci a été au centre de notre pensée. Si, dans une ville, l'activité principale se passe dans les banlieues, la ville se fragmente en enclaves ethniques et économiques, ce qui peut être un bien — mais j'en doute fort — pour les plus favorisés d'entre eux. Mais cela diminue nettement la qualité de la vie pour les moins favorisés. S'il est vrai que des coupures verticales séparent des groupes économiques et ethniques, il faut tenir compte aussi des coupures horizontales qui séparent des groupes d'âge : les adolescents, les vieux et les enfants. Quand ces groupes se segmentent, nos vies s'appauvrissent. Un centre ville qui fonctionne pleinement devrait pouvoir attirer et fournir une vie riche à tous ces groupes — pas séparément, mais ensemble. Ceci est très difficile à réaliser au moyen de l'architecture, parce que l'architecture n'est pas en soi un mécanisme social. Dessiner un bâtiment équivaut à la fabrication d'un instrument. Il faut pouvoir en jouer. Aucun violon ne produit à lui seul de la musique, même s'il est un stradivarius. Reste à trouver un bon violoniste. Alors, dans ce projet, l'enjeu consistait à construire ce centre d'attraction pour une ville de trente mille habitants. C'est dire qu'aucun des expédients utilisables pour créer de l'animation dans une grande ville — où l'on peut sortir les gens de leurs maisons pour un événement inhabituel — ne pouvait être efficace ici parce qu'on se lasse vite de l'inhabituel et du sensationnel. Ce dont on a besoin c'est d'un élément qui peut amener de la vie et de la vitalité jour après jour.

Diamonstein Quels choix avez-vous faits pour résoudre cette question à l'échelle d'une petite ville pour arriver à lui donner une fonction d'aimant pour des intérêts permanents tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du centre ?

Pelli Le plus important était de créer un élément qui permît aux gens de jouir de cet espace, soit seuls, soit en petits groupes, en groupes plus importants ou en très grands groupes allant jusqu'à environ 1400 personnes. En plus du bâtiment, nous avons aussi proposé une manière de le faire fonctionner. Nous avons pensé qu'en cas de réussite de notre projet, il y aurait un événement par mois. Que s'il était très bon, il y aurait quelques événements supplémentaires pour des festivités spéciales, une vingtaine d'événements par an peut-être. Au cours des cinq ou six dernières années, il y a eu 270 à 280 événements. Certains d'entre eux sont produits à l'instigation de groupes préexistants, mais, le plus souvent, ces groupes se créent pour la circonstance. Aujourd'hui, tout ce qui se passe à Columbus et qui a un caractère public a lieu au Commons. Les gens y vont pour assister à une pièce de théâtre ou pour écouter un concert aussi bien qu'ils y vont lire le journal, jouer aux échecs, rencontrer des amis ou faire des affaires. Les activités couvrent tout l'éventail de la vie sociale publique.

Diamonstein Vous attendiez-vous à ce que ce projet déclenche ce phénomène ?

Pelli Nous nous attendions à ce qu'il fonctionne bien. Mais nous n'aurions pas osé espérer qu'il fonctionne aussi bien qu'il le fait. A vrai dire, le principe que nous avons utilisé est un principe très simple. Ce fut une accumulation de petites décisions. Là où l'occasion se présentait d'ajouter un élément qui améliorerait la qualité de la vie dans cet espace, nous l'avons ajouté même s'il nous obligeait à sacrifier certains aspects esthétiques du bâtiment. Par exemple, alors que le bâtiment était déjà en construction, on nous a dit qu'on avait enfin convaincu une chaîne de théâtres de créer deux cinémas dans le centre, projet qui avait existé au départ mais que nous avions abandonné. Ceci représentait, dans un bâtiment déjà dessiné, une intrusion qui allait déformer considérablement une de nos façades. Mais lorsqu'on m'a dit qu'on pourrait avoir ces deux cinémas, je n'ai pas hésité une seconde. J'ai dit : « C'est merveilleux, nous leur trouverons une place ».

Diamonstein Donc, ce qui vous importait surtout ce n'était pas l'aspect esthétique, mais le bon fonctionnement du bâtiment au profit de Columbus.

Pelli L'esthétique nous importait et je pense que nous avons un très beau bâtiment qui fait partie de la ville. Il est conforme aux dimensions de celle-ci tout en étant d'un aspect radicalement différent. On voit qu'il ne fait pas partie des immeubles commerciaux. C'est un bâtiment très spécial qui appartient à tous et à chacun dans la ville.

Diamonstein Particulièrement dans cette partie-là de la ville.

Pelli Je pense que nous sommes parvenus dans ce bâtiment à une solution esthétique valable, même si la solution esthétique a cédé le pas à des intérêts d'ordre supérieur. Nous avons créé avec les Commons un genre nouveau. Le problème que j'ai avec ce bâtiment, c'est que je ne peux pas lui donner d'appellation précise. Ce n'est pas un ceci ou cela, parce qu'il n'y a nulle part ailleurs un autre espace qui lui soit semblable. Il est unique. Il devrait servir de prototype à d'autres bâtiments, car il fonctionne. Parmi les nombreuses interventions qui ont eu lieu dans nos villes, particulièrement dans des centres urbains en décomposition, il en est très peu qui aient réussi. Le dossier des interventions d'urbanistes dans des centres urbains en décomposition est assez pauvre. Ce bâtiment représente une réussite fantastique. Il devrait vraiment devenir un prototype, mais il n'a aucune appellation générique en ce moment. Jusqu'ici c'est tout simplement le 'Commons' de Columbus.

Diamonstein Pouvez-vous imaginer qu'on puisse le reproduire ou l'adapter ailleurs ?

Pelli Il est impossible de le reproduire exactement, parce que ce bâtiment a été soigneusement ajusté pour Columbus. Mais on pourrait en employer les principes ailleurs. Les intentions de base, les idées de base sont applicables à d'autres villes.

Diamonstein Lorsque vous avez parlé de Saarinen, vous avez dit qu'il n'a jamais été un architecte régional, qu'il ne s'est senti lié ni à une région ni à un paysage ou une vie spécifiques comme prétendent le faire beaucoup d'autres architectes. Il est né en Finlande et vous avez dit qu'il avait les caractéristiques d'autres immigrants arrivant dans ce pays — la réceptivité à l'expérience américaine qui les rend, dans certains cas, plus américains que les Américains de souche. Votre histoire de Columbus, Indiana, y fait singulièrement songer. Ce que vous racontez de Saarinen ne pourrait-il pas exactement s'appliquer à la description de votre propre assimilation ?

Pelli Oui, oui. Mais en quelque sorte de façon différente, parce que, du point de vue architectural, les racines finlandaises d'Eero étaient plus importantes que mes racines argentines. Son père, Eliel, était un très bon architecte dont le bureau avait connu le succès en Finlande avant leur départ pour l'Amérique. Et, bien sûr, le fait qu'il y avait d'autres architectes finlandais importants comme Alvar Aalto était d'une grande importance pour Eero. Tous les cas sont différents, mais fondamentalement je pense que c'est correct, oui.

Diamonstein Je pense que telle est votre propre identification.

Pelli Dans ce sens-là, oui. Parfois je me sens plus américain que les Américains, oui.

Diamonstein Vous avez exercé pendant des années sur la côte Ouest pour ensuite faire une entrée assez spectaculaire sur la scène architecturale de la côte Est en devenant tout d'abord doyen de l'école d'architecture de Yale et ensuite en emportant la commande pour le projet d'extension du Musée d'Art Moderne. Avant de discuter les aspects spécifiques de ce projet, voudriez-vous nous dire un mot sur la différence qu'il y a entre les pratiques architecturales des côtes Est et Ouest?

Pelli On rencontre surtout les différences dans l'environnement culturel. Pendant les années où j'ai exercé sur la côte Ouest — je dois dire que cela a changé rapidement au cours des cinq dernières années — un architecte travaillait dans un vide culturel qui, pour moi, me convenait bien. C'était extrêmement sain. C'était aussi ce que je voulais. Pendant environ deux ans après mon départ des bureaux d'Eero Saarinen et ma prise en charge du département de dessin chez D.M.J.M., je n'ai regardé aucune revue d'architecture ni lu aucun livre d'architecture.

Diamonstein Etait-ce un soulagement?

Pelli J'avais besoin de le faire. J'avais besoin d'être entièrement immergé dans l'acte de construction. Je considérais que je devais être libre de commettre mes propres erreurs, ce que j'ai fait. Sur la côte Est, il est impossible d'aller librement de l'avant et de commettre ses propres erreurs. On vous fait remarquer d'avance vos erreurs. La côte Ouest me convenait tout à fait après dix années passées aux côtés d'Eero Saarinen. Mais, en fin de compte, il y a une limite à ce qu'on peut faire en travaillant seul. Arrivé à ce stade, si on veut continuer à affiner ses perceptions et ses démarches, il faut un niveau d'échange critique plus élevé. Ici, les pressions vous obligent à polir plus finement vos pensées, vos idées et votre sensibilité. Le changement, à ce moment de ma carrière, a été pour moi extrêmement bon. Au moment crucial. J'ai eu beaucoup de chance, vraiment beaucoup.

Diamonstein Vous êtes actuellement le doyen de l'école d'architecture de Yale. Vous avez pris la succession d'un autre architecte de la côte Ouest, Charles Moore, qui a occupé ce poste avant vous. L'Est et l'Ouest se sont-ils rencontrés d'une manière conséquente à Yale?

Pelli Non, je ne suis pas un architecte de la côte Ouest. Je suis un architecte ayant exercé en Californie, mais je ne suis pas californien. Je comprends la Californie; je l'adore. Je pense que je pourrais prendre le meilleur de ce que peut offrir la Californie et j'espère pouvoir continuer à y exercer. J'ai quelques projets pour Los Angeles qui, je l'espère, se réaliseront. Ce serait très important pour moi. Mais je ne viens pas à Yale en tant que ressortissant de la côte Ouest.

Diamonstein Maintenant que vous êtes à Yale depuis plusieurs années, avez-vous remarqué des changements significatifs dans le travail des étudiants et trouvez-vous un encouragement dans ce que vous y voyez?

Pelli Les étudiants sont absolument merveilleux. En ce moment, je pense que ce sont les meilleurs que j'aie vus. C'est un très bon moment pour l'architecture et pour l'enseignement architectural.

Diamonstein Comment cela se manifeste-il? Comment l'expliquez-vous?

Pelli Cela se manifeste dans le sérieux de leurs intentions, l'intensité de leur engagement, la qualité de leur travail, les savoir-faire qu'ils développent. Ils savent très bien dessiner. Ils dessinent des bâtiments merveilleux, élaborés très sérieusement. Ils sont profondément engagés dans l'architecture. Ils travaillent très dur. Ils travaillent très fort leurs dessins, leurs idées, leur savoir-faire. Enseigner est actuellement une entreprise merveilleuse. Les changements sont extraordinaires. Il y a environ trois ans, les étudiants s'intéressaient beaucoup au post-modernisme. Tout le monde en parlait. Il y a environ deux ans, le post-modernisme relevait du passé et l'intérêt principal s'est porté vers les néo-rationnalistes. Nous le savons parce que nous organisons, avec d'importants groupes d'étudiants, de longues réunions où l'on désigne les conférenciers qu'ils souhaitent faire venir. C'est ainsi que j'obtiens mes informations principales.

Diamonstein Quelle est l'option de cette année ?

Pelli L'année dernière, les étudiants ne voulaient que des individus qu'ils estimaient travailler d'une manière originale avec leurs idées propres. Pour l'année qui vient — et cela est du plus grand intérêt — j'ai un groupe d'étudiants qui veut discuter avec des architectes qui ont construit beaucoup de grands bâtiments.

Diamonstein Qu'est-ce que cela reflète ? Est-ce le baromètre du travail des étudiants ou le reflet des attitudes de leurs enseignants et des architectes au travail desquels ils sont sensibles ?

Pelli Ils sont, comme il se doit, des girouettes extraordinairement sensibles. Ils perçoivent les plus légers changements de vent dans les intérêts intellectuels ou théoriques de la profession. Ils peuvent voir à tout moment dans quelle direction ils pointent. Mais l'intérêt actuel des étudiants va aux bâtiments, ce qui est assez extraordinaire. Ils sont nombreux à s'inscrire à des cours à option qui traitent des problèmes de la construciton. Les étudiants ressentent que ce qui importe actuellement c'est de savoir comment on parvient à faire construire un bâtiment et à le construire bien.

Diamonstein Eh bien, ils sont sur le point de voir leur doyen entreprendre une des tâches les plus hasardeuses qui puisse advenir à un architecte. Je fais référence à votre projet actuel pour une tour résidentielle pour le Musée d'Art Moderne et pour l'extension de ses galeries : ce projet répond à des demandes complexes et souvent contradictoires. Pourquoi ne pas traiter de quelques-uns des problèmes auxquels vous êtes confronté avec ce musée ? Vous pourriez parler de lumière et d'ombre, de densité, d'esthétique, de démolition, des structures du voisinage et des comités de quartier, des historiens d'architecture et de tous les autres aspects que vous aimeriez ajouter à cette longue litanie.

Pelli Est-ce que nous avons dix heures ?

Diamonstein Donnez-nous-en plutôt une version condensée.

Pelli Au départ, nous avons rencontré une première difficulté de taille dans le fait que nous n'avons pas seulement été obligé de dessiner ce projet dans un aquarium, mais qu'au cours de toute l'évolution du projet, il y a eu des centaines de gens munis de crochets, de filets ou de harpons tout autour de cet aquarium. Arrivés au moment où nous avons apporté notre dessin schématique pour approbation, j'ai réalisé que j'avais fait environ quatre-vingt-dix présentations informelles du projet en plus des quarante présentations formelles hautement détaillées. Normalement, un projet de cette taille exigerait deux présentations formelles en plus des trois ou quatre présentations informelles pour atteindre à ce stade.

Diamonstein En tant qu'architecte, quel était le client que vous aviez à satisfaire dans cet ouvrage ? Etait-ce le musée, la ville, le trust des ressources culturelles, le public, le contracteur, les co-architectes engagés par le contracteur ?

Pelli Le musée. De toute évidence, il s'agit d'un bâtiment très important, pour une institution très importante. J'ai également eu affaire au public parce que celui-ci a été véritablement concerné par l'avenir de cette institution. Malgré les difficultés de la démarche et le fait que je sois sorti épuisé de chaque réunion du conseil de quartier, je me suis dit à moi-même et j'ai dit à mes associés : « Voilà vraiment un processus merveilleux ».

Diamonstein C'est pour cette raison que vous étiez l'architecte idéal pour cet ouvrage. Entre autres choses, vous avez du ressort.

Pelli Peut-être le processus a-t-il été excessif en raison de l'intérêt énorme que le projet a suscité. Mais ce fut de la vraie participation publique. Des membres du conseil de quartier, munis pour leur diner de sandwichs défraîchis et de café, siégeaient pendant d'incroyablement longues heures et jusqu'à tard dans la nuit. Même si certains d'entre eux n'étaient pas d'accord avec moi, ils ont agi avec un dévouement authentique à la cause publique et cela sans compensation. Des gens très concernés par le musée ou par New York ont assisté en masse à nos réunions publiques. Je ne peux pas m'empêcher de penser qu'il y a là un élément extrêmement positif. Ils ont rendu les choses très difficiles pour nous, mais je pense que c'est un petit prix à payer pour une chose aussi précieuse.

Diamonstein Je suis tout à fait d'accord. Mais jusqu'à quel point, vous et le musée, avez-vous été sensibles à quelques-unes des demandes et suggestions en provenance de ces forces extérieures ?

Pelli On jugera différemment le niveau de notre sensibilité en fonction des points de vue particuliers de chacun. Mais nous avons pris chaque demande très au sérieux. Nous avons pensé que quelques-unes étaient réalisables, quelles avaient un sens, et nous les avons adoptées.

Diamonstein Par exemple ?

Pelli Oh, beaucoup d'entre elles ayant trait à la proportion d'empiètement sur le jardin ou à la projection d'ombre et au dessin des façades. Nous avons travaillé très dur pour empiéter le moins possible sur le jardin et garder les ombres à leur stricte minimum. Nous avons pris toutes ces suggestions-là très au sérieux. Nous avons pu incorporer quelques-unes d'entre elles à notre dessin et d'autres pas.

Diamonstein Eh bien, pourquoi n'avez-vous pas incorporé dans le musée la façade de Joseph Hunt qui constituait auparavant celle de la librairie ?

Pelli Ce n'était pas possible. La première raison, c'est que ce n'était ni matériellement ni économiquement faisable. Le bâtiment avait été dessiné par Joseph Hunt (le neveu de Richard Morris). La façade avait été construite à trois ou quatre pieds en arrière de la limite de propriété, alors que la tour, pour pouvoir être économiquement rentable, devait être strictement alignée sur cette limite. Donc, il aurait fallu construire le bâtiment principal en porte-à-faux au-dessus de cette façade ou l'englober d'une manière ou d'une autre. Le deuxième problème était d'ordre esthétique — un aspect pour moi peut-être plus important, plus fondamental. Nous avons fabriqué des maquettes pour essayer de préserver la façade toute entière ou certaines de ses parties. Si nous avions gardé la mansarde, nous aurions été obligés de reculer derrière la ligne de propriété des quinze pieds qui correspondaient à l'inclinaison de cette mansarde. La mansarde est un stratagème architectural qui exige d'être vu en silhouette. La mettre là, à l'intérieur d'un bâtiment, était une aberration. On ne peut pas faire cela à des bâtiments qu'on aime. Ce n'est pas la manière juste de préserver des bâtiments. Je pense que c'eut été un effort malencontreux.

Diamonstein Dans ce projet du Musée d'Art Moderne vous avez, en plus, eu affaire à une autre partie constituante. Au conseil d'administration, siègent quatre architectes très renommés qui ont chacun dessiné de nombreux musées. L'un d'eux est responsable d'une des façades que vous avez éliminées. Philip Johnson, Edward Larabee Barnes, Gordon Bunshaft et Wallace Harrison sont tous quatre membres du conseil en plus d'Ivan Chermayeff, dessinateur graphique, qui pense certainement comme un architecte et qui connaît bien l'architecture.

Pelli Il y a également Arthur Drexler, directeur du département d'architecture et de design.

Diamonstein Comment vous faufilez-vous à l'intérieur de cette distribution complexe de personnages ? Est-ce que cela vaut le coup ?

Pelli Oh oui, certainement cela vaut le coup. Ils ont, à la vérité, été merveilleux, en particulier Philip. Je ne sais comment j'aurais réagi à sa place lorsque nous avons été obligés de démolir et de modifier quelques-unes de ses structures. Il a été d'un soutien extraordinaire, patient et de bonne humeur. Je suis très impressionné par la manière dont il a su se distancer et regarder tout ceci objectivement. Ils m'ont tous apporté un grand soutien. Nous avons dû leur faire de nombreuses présentations et j'ai effectivement écouté leurs suggestions avec beaucoup de soin et les ai prises sérieusement en considération.

Diamonstein Ont-ils fait quelque suggestion notable que vous avez adoptée ?

Pelli Non. Nous ne l'avons pas fait.

Diamonstein Simplement quelqu'un qui sait écouter.

Pelli Il est impossible d'adopter tout élément notable dans ce projet parce que ses déterminants sont trop rigides. Mais on nous a demandé, par exemple, d'envisager la démolition de toutes les façades pour ne construire qu'une seule façade neuve. Certains des architectes pensaient qu'il convenait qu'une institution comme celle-ci n'ait qu'une seule image et non une image multiple.

Diamonstein Pourquoi avez-vous conclu qu'une image multiple était la solution souhaitable ?

Pelli Parce que c'est la réalité du musée.

Diamonstein Mais n'est-ce pas seulement une réalité partielle puisque vous avez éliminé l'extension de Johnson ?

Pelli Celle-ci était inévitable et n'a jamais posé de question. Elle avait été construite en tant que bâtiment temporaire. Philip lui-même avait déjà prévu une extension vers l'ouest. Sa démolition était inévitable. Mais le bâtiment que nous avons gardé, la façade de Philip Goodwin et Edward Durrell Stone, de 1938, constitue pour beaucoup d'entre nous, le symbole du Musée d'Art Moderne. Lorsque je vivais en Argentine et pensais au Musée d'Art Moderne, je pensais toujours à cette façade qu'on voyait sur une de ces fameuses photographies de 1938. Cette vieille photographie, je la vois encore. Ceci est très important et très réel. Cette façade reste dans notre projet comme le symbole du musée et son entrée principale. Cette façade est maintenue en tant que seul élément de couleur discordant dans toute la rue. C'est le seul élément blanc dans une rue sombre. A l'époque, en 1938, si l'on construisait un musée moderne destiné à l'art moderne, on ne pouvait que construire un bâtiment qui fût neuf et net, blanc et vigoureusement profilé et qui jouât également par contraste avec la vieille maçonnerie de la rue.

Diamonstein Vous évoquez une question très importante et très intéressante. Aujourd'hui, la ferveur idéologique qui soutenait le musée à l'époque de son ouverture et lors de la construction du bâtiment originel, a disparu. En effet, beaucoup de gens s'interrogent sur les buts d'un musée moderne. Est-il moderne ou est-il contemporain dans une période que certaines personnes appellent 'post-moderne' ? Quelques-uns se demandent même quelle justification il y a à lui ériger aujourd'hui un bâtiment moderne. Comment pensez-vous avoir résolu ce problème, si toutefois cela vous a posé un problème ?

Pelli Je ne suis pas d'accord avec l'idée qui avance que le mouvement moderne est terminé. Il ne l'est pas. Autrement, il n'y aurait pas de terme comme 'post-modernisme'. Quand on parle de post-industrialisme, cela ne veut pas dire que nous en revenons à une société pré-industrielle. Lorsqu'on dit que quelque chose est post-révolutionnaire, cela ne signifie pas que la révolution a été perdue. Cela signifie qu'elle a été gagnée et que ses principes ont été mis en œuvre. On ne peut avoir de période post-révolutionnaire que si on a gagné la révolution. On ne peut avoir de période post-industrielle que si l'industrie est devenue universelle. De la même manière, on ne peut avoir de post-modernisme que si les idées du modernisme sont vivantes, bien portantes et universelles. Quant au 'post-modernisme' en tant que secte ou école, c'est une autre histoire. Il s'agit simplement d'une étiquette pour un groupe de gens qui travaillent d'une manière particulière. Mais la signification générale est très simple. Elle renforce la validité du mouvement principal dont elle constitue un nouveau rejeton.

Diamonstein Dans ce débat soulevé par le post-modernisme, et qui se passe en partie et d'une manière très animée sur votre campus, dans quel secteur du spectre vous situez-vous ?

Pelli Eh bien, à l'école, nous sommes très ouverts. Nous vivons dans une époque où on échange des idées, où on les refond, où on les reformule. Nos étudiants veulent être à point nommé là où des idées neuves sont proposées et discutées. Donc, nous sommes très ouverts à tous ceux qui, selon nous, contribuent à amener des idées neuves ou des idées anciennes réexprimées en termes cohérents. La question repose sur la validité et non sur la nouveauté des idées. Dans ce contexte-là, l'école est pluraliste. Je n'ai absolument pas l'intention d'imposer aux étudiants ou à l'école mes vision ou compréhension particulières de ce qu'est ou devrait être l'architecture.

Diamonstein Revenons un moment au Musée d'Art Moderne. Vous y êtes actuellement confronté à une autre décision complexe qui devrait être prise bientôt, après l'extraordinaire adieu que le musée vient de donner à son incarnation ancienne sous la forme de la remarquable exposition Picasso. Doit-on laisser le bâtiment fermé pendant deux ans ou le laisser partiellement ouvert pendant une période plus longue ?

Pelli Heureusement cela ne relève pas de ma responsabilité. C'est une décision difficile que le musée va devoir prendre.

Diamonstein Evidemment, aucune des deux solutions n'est satisfaisante pour le musée, l'architecte ou le public. Des deux, laquelle préféreriez-vous ?

Pelli Du point de vue de la construction, en faisant abstraction de tous les autres problèmes, le plus simple est de tout fermer. On construit la structure et l'on rouvre deux ans après. Mais cela est manifestement inacceptable pour le musée et pour ceux qui aiment le musée. Le musée fait partie de New York. Je pense que personne ne peut imaginer que le musée demeure fermé pendant deux ans.

Diamonstein Quels effets cela aura-t-il sur la date de réouverture que vous aviez prévue pour septembre '82 et sur votre budget de vingt millions de dollars ?

Pelli L'aile ouest devrait être terminée dès décembre 1981 et elle devrait ouvrir peu après. L'aile ouest, l'extension du musée que j'ai dessinée, doublera la dimension du musée.

Diamonstein De combien de mètres carrés s'agit-il dans la rénovation?

Pelli Il y aura environ 1.500 mètres carrés de construction nouvelle destinée au musée.

Diamonstein Quel est l'état actuel du projet? On entend dire que son dessin ne cesse d'être épuré. En êtes-vous arrivé aux dessins d'exécution? Citez-nous quelques-uns des changements récents.

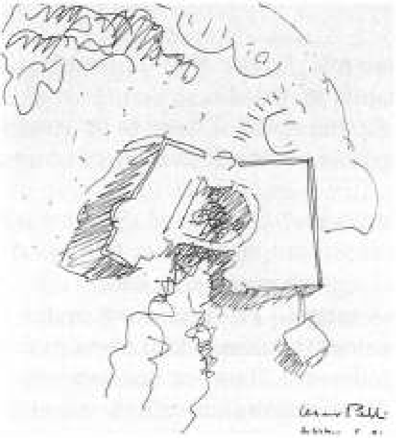
Pelli Tout se passe en même temps. Le dessin est épuré; les dessins d'exécution sont pratiquement terminés dans certains domaines et la construction avance rapidement. Tout ce qui concerne l'aile ouest est terminé; les dessins d'exécution sont suffisamment avancés pour que la construction puisse se poursuivre. En même temps nous nous occupons d'épurer le dessin d'une grande partie des espaces intérieurs; nous dessinons les intérieurs des nouveaux restaurants et l'intérieur de la librairie.

Diamonstein Dans quelle mesure les conservateurs et les chefs de département ont-ils joué un rôle dans le planning du dessin intérieur de ces espaces qui constitueront leurs lieux de travail? Le département d'architecture et de design a-t-il joué un rôle spécial dans la conception du dessin?

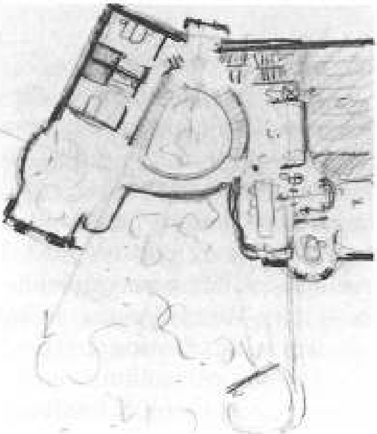
Pelli Les galeries sont dessinées pour répondre aux besoins des conservateurs du musée. Nous travaillons en étroite collaboration avec eux dans ces domaines. Dans le cas du département d'architecture et de design, Arthur Drexler est en train de dessiner son propre espace.

Diamonstein Avez-vous souvent souhaité pouvoir simplement vous en aller et dessiner un bâtiment simple, dégagé de quelques-unes de ces pressions et de ces problèmes?

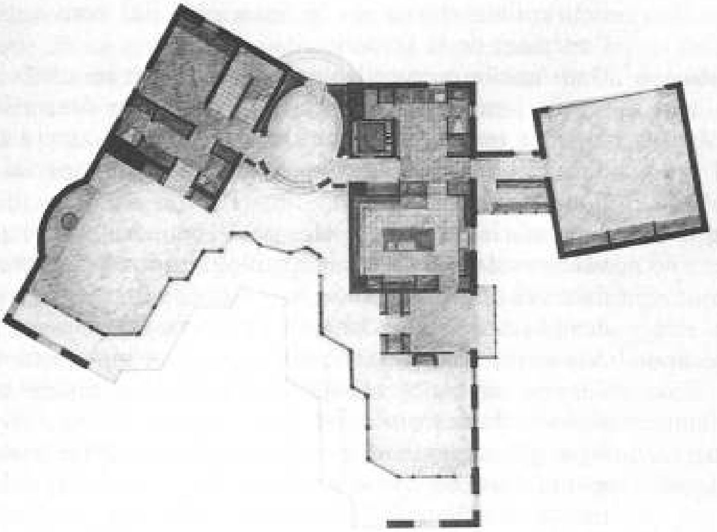
Pelli Non, j'ai cependant quelques commandes où je dessine des bâtiments sans ces pressions. Mais, pour rien au monde, je n'échangerais ces problèmes. Vous voyez, le Musée d'Art Moderne manifeste, d'une manière très décisive, les caractéristiques des bâtiments de notre époque, le genre de décisions que nous sommes obligés de prendre. Notre monde n'est pas parfait. Les solutions idéales sont impossibles. Actuellement, je suis convaincu qu'une recherche de solutions idéales fait tort aux bonnes solutions parce que celles-ci font dévier nos efforts du possible vers l'impossible. Le Musée d'Art Moderne est un projet qui met tous ces conflits en évidence. Les décisions les plus importantes que nous prenons dans la vie tournent autour de buts ou d'idéaux contradictoires. Parfois, ces décisions-là font toute la différence entre une bonne vie et une mauvaise vie. C'en est de même pour les bâtiments. Prendre des décisions correctes alors que les buts sont contradictoires, c'est ce qui produit un bon bâtiment. Je pense que les conflits confèrent une énorme vitalité à ce projet particulier. Le fait est qu'il y a des appartements sur le même site que le musée, qu'on n'a pas un site idéal, pur, qu'on n'a pas un



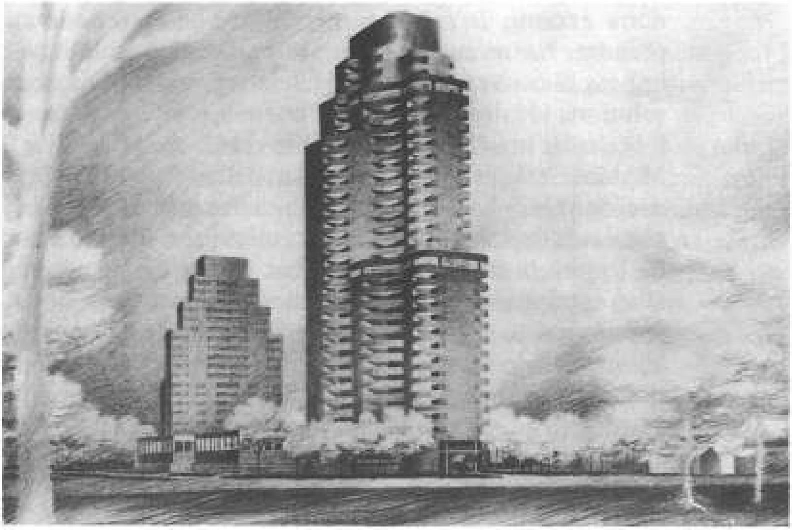
Maison
Gewirz, Glen
Echo, Md.
Dessin de
Cesar Pelli.



Maison
Gewirz, Glen
Echo, Md.
Dessin de
Cesar Pelli.

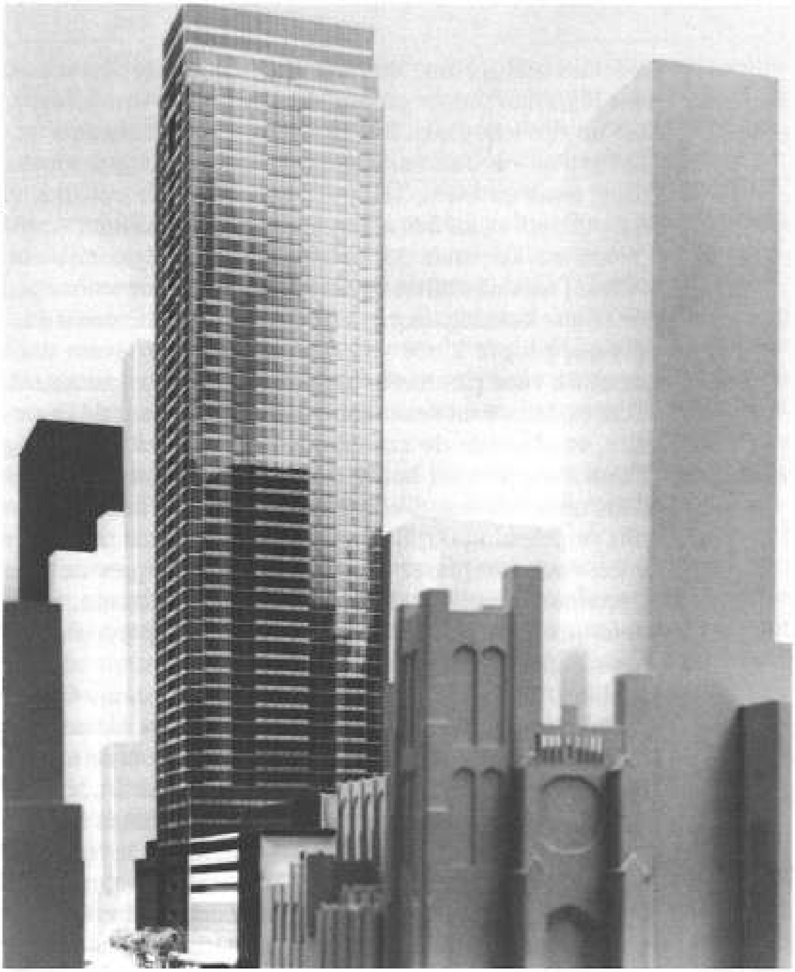


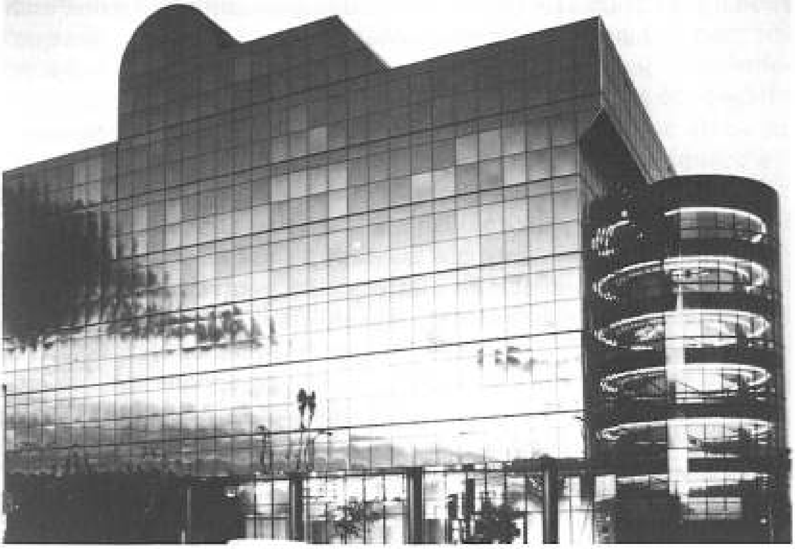
Maison
Gewirz, Glen
Echo, Md.
Dessin de
Rob Charney.



Hermann
Park Towers,
Houston,
Texas.
Dessin de Jon
Pickard.

Musée d'Art Moderne, tour, New York, N.Y., maquette. Crédit photographique: J. Severtson, K. Champlin.





Pacific Design Center, extérieur, Los Angeles, Calif. Crédit photographique: Fred Clarke.

mécène très fortuné qui donne des quantités inouïes d'argent pour que le parfait musée puisse être construit — non, le musée se trouve sur un site très exigu à New York. L'expansion est très difficile. Le fait est qu'on construit une tour qui projettera forcément des ombres, mais en même temps, il est urgent de construire un bâtiment qui puisse fournir des revenus qui maintiendront l'équilibre financier du musée. Je pense que cela fait partie intégrante de la vie dans nos villes. Dans nos villes, nous mélangeons commerce, culture et plaisir. Cette combinaison, cette relation étroite constitue une caractéristique propre à nos villes. Une personne vivant dans un appartement ne vaut pas moins qu'une personne regardant des peintures. Toutes deux sont des manifestations légitimes de la vie et de l'humanité, et chacune de ces manifestations a sa propre dignité.

Diamonstein Vous avez tout à l'heure décrit le projet comme un projet dessiné dans un aquarium. Cela se raccorde certainement à un de vos intérêts principaux, l'utilisation du verre. Depuis un certain temps déjà, vous vous intéressez aux qualités esthétiques de la transparence. Certains l'appellent de la transparence littérale, mais je crois que vous préférez le terme de transparence perceptive. Pouvez-vous nous expliqer ce terme?

Pelli Eh bien, je me suis attaché à ce terme parce que Colin Rowe et Bob Slutsky ont écrit un article merveilleux sur la transparence phénoménale. Pour décrire cette qualité, ils ont créé un vocabulaire qui nous a beaucoup appris. Mais je n'étais pas d'accord avec ce qu'ils appelaient la transparence littérale et j'estimais qu'ils ne la comprenaient pas. Donc, j'ai écrit mon article sur la transparence perceptive, telle que je la comprenais. Mon intérêt est multiple. Le verre est un des matériaux que nous devons apprendre à employer. Depuis quelque cinq mille ans, c'est la construction en pierre qui a modelé l'architecture, qui lui a donné une forme et un arrière-plan théorique. Toutes les théories esthétiques traditionnelles de l'architecture sont basées sur la construction en pierre. Mais, à moins que notre société subisse un renversement violent, le rôle dominant de la construction en pierre a bien pris fin. Il y a eu des changements sociaux qui font qu'il est impossible qu'on en revienne à ce que nous connaissons comme la construction en pierre. Pour construire en pierre, il faudrait avoir une main-d'œuvre très qualifiée qui accepterait de travailler pour un salaire ridicule. Aujourd'hui, pour pouvoir construire des bâtiments qui auraient toutes les qualités de la construction traditionnelle en pierre, on ne pourrait payer cette main-d'œuvre hautement qualifiée plus de cinquante cents à l'heure.

Diamonstein Vous entendez signifier que les arcs, les clefs de voûte et les colonnes appartiennent vraiment à une époque révolue?

Pelli C'en est fini, et la signification essentielle de tous ces éléments s'est trouvée abolie. Les significations secondaires restent et elles continueront à demeurer vivace pendant encore un moment, mais elles ne pourront jamais plus servir de base pour n'importe quelle transformation durable de l'architecture. Une architecture saine doit se développer à partir des caractéristiques de sa propre époque. L'émergence de la construction en pierre a amené une révolution par rapport aux formes antérieures de l'architecture — des constructions nomadiques en bâtons, paille et peaux dont les caractéristiques formelles étaient totalement différentes. L'émergence de la construction en pierre a radicalement changé la base théorique des décisions formelles en architecture. La disparition de la construction en pierre nous obligera à changer notre base de développement pour une théorie formelle de l'architecture. Cela reste une situation neuve. Mais il faut que nous apprenions à maîtriser nos matériaux et leurs qualités. Si l'on regarde le côté positif, on y découvre des choses merveilleuses. Je suis obligé de regarder le côté positif. Je suis un architecte qui construit et donc, je suis un optimiste. L'optimisme est une nécessité préalable pour toute personne qui veut construire, parce que la construction est une question d'optimisme; il y est question de faire face à l'avenir avec confiance. Je suppose que cela équivaut à la nécessité d'avoir une bonne voix si on veut être chanteur ou une bonne coordination si on veut être athlète.

Le verre est fragile. La fragilité est une qualité que l'architecture occidentale a ignorée. L'architecture occidentale a placé tous ses espoirs formels dans la permanence, la durée. Ceci provient de notre désir de construire des monuments pour tenter de tromper la mort, pour vivre au-delà de notre propre vie. La seule manière d'y parvenir est d'employer des matériaux qui sont également morts et qui peuvent donc durer. La pierre survivra pendant quelques siècles. Par contre, ce sont habituellement les choses les plus éphémères et les plus fragiles qui nous touchent le plus intimement — les fleurs au printemps, un coucher de soleil, la beauté d'une personne — car nous savons qu'elles vont changer et se faner. C'est là ce qui nous touche le plus profondément. Donc, une architecture qui, pour ses qualités expressives, dépend de la fragilité, correspond potentiellement à une architecture qui dépend de la permanence et des qualités de la mort. D'ailleurs, la fragilité ne signifie pas qu'une chose ne doive durer que très peu de temps. Tout ce que cela implique, c'est que sa conservation requiert un engagement de la part des vivants. Le meilleur exemple en est le temple d'Isé au Japon. Il est construit en bois et paille et a une durée de vie très courte. C'est de l'architecture fragile. Tous les vingt ans, on le démolit et on construit un temple neuf identique à côté. Il est donc resté pendant près de deux mille ans pratiquement inchangé tout en étant toujours neuf et fragile. A cause de ce perpétuel investissement, il est en meilleur état que n'importe lequel des monuments en pierre de deux mille ans d'âge de l'architecture occidentale. Dès lors que les Japonais décideraient de ne plus maintenir le temple, celui-ci se décomposerait, pourrirait et disparaîtrait. Mais tant que cet engagement demeure, ce temple est neuf, frais et vivant. Il en est de même avec un bâtiment composé d'une structure légère en acier et verre — s'il n'est pas entretenu, le verre se brisera, l'acier rouillera et le bâtiment disparaîtra. Mais tant que l'engagement persistera et que la structure en acier sera repeinte et entretenue, et le verre remplacé lorsqu'il se brise, le bâtiment restera également neuf et frais. Je souhaite par-dessus tout contribuer à *une* architecture et secondairement à *mon* architecture. Je me considère travaillant dans un espace de temps très étendu. Derrière moi, se trouve un siècle et il y a un siècle devant moi. Pour que ma contribution existe, je dois maîtriser la réalité de mon temps. Il me faut faire de l'architecture, faire de l'art avec les matériaux dont je dispose et non avec des matériaux qui n'ont plus de vie.

Diamonstein Vous avez passé un temps considérable à explorer les possibilités esthétiques de surfaces nouvelles. Le meilleur exemple à ce sujet est certainement représenté par votre œuvre la plus applaudie et, comme pour tout bâtiment de ce genre, la plus condamnée : le Pacific Design Center à Los Angeles, qu'on appelle souvent 'la baleine bleue'. Il est beaucoup plus grand que tout ce qui l'entoure et je suppose que c'est là une des raisons qui font qu'il attire tant d'attention. Pouvez-vous nous dire quelque chose au sujet de ce bâtiment et également sur vos idées concernant le contexte en général ?

Pelli Il est très difficile d'évoquer le sujet du contexte à New York en utilisant, comme exemple, le Pacific Design Center qui, lui, est construit dans un endroit où il n'y a pas de contexte.

Diamonstein Comment décririez-vous le Pacific Design Center ? Pourquoi avez-vous choisi de construire un bâtiment en verre dans cet espace ouvert et pourquoi se sert-il des qualités réflexives de ses environs et de son contexte ? Vous l'avez fait en plus d'une occasion.

Pelli Le Pacific Design Center est, à vrai dire, une solution simple à un problème simple. C'est un bâtiment très vaste, un entrepôt qui a des galeries d'exposiotion destinées au design s'ouvrant sur des corridors intérieurs. Partout dans le pays on construit ce genre de bâtiment en briques; typiquement, ils n'ont pas de fenêtres parce que l'arrière des salles d'exposition constitue l'extérieur du bâtiment. En Californie, c'est une mauvaise idée de construire des bâtiments en briques parce que, en cas de tremblement de terre, ils sont ébranlés et s'effondrent. Les briques pèsent très lourdement sur la structure et cela rend les bâtiments coûteux. Bizarrement, un bâtiment en verre fonctionne très bien parce que le verre est simplement accroché et qu'il peut vibrer à l'intérieur de ses garnitures en néoprène. Il n'affecte guère la structure. Le verre paraissait donc être une très bonne solution, très simple, et nous avons pu la réaliser dans une couleur bleue foncée merveilleuse.

Diamonstein Comme l'océan Pacifique.

Pelli Non, c'était simplement ma couleur. Ce fut donc vraiment une solution très simple.

Diamonstein Mais vous aimez le verre dans de nombreux cas.

Pelli J'ai utilisé le verre. J'aime les qualités du verre, D'une part, à l'époque où j'ai exercé avec D.M.J.M. et avec Gruen, il est venu vers nous beaucoup de clients qui ne voulaient pas de l'architecture, mais tout simplement un bâtiment. De ce fait, leur seul intérêt était de dépenser le minimum d'argent. J'ai appris à faire de l'architecture sans trop d'argent, avec rien que le budget minimal absolument indispensable pour la construction d'un bâtiment. Et, avec le verre, on obtient beaucoup pour son argent. Pour vous donner simplement une idée du coût du Pacific Design Center dont la longueur est, en gros, la même que celle de Beaubourg, la largeur, la hauteur, le nombre d'étages, identique, qui a la même surface en mètres carrés et a été construit approximativement à la même époque, je vous dirais que le nôtre a coûté dix-huit millions de dollars alors que Beaubourg en a coûté environ de quatre-vingts à cent cinquante.

Diamonstein Mais cela comprend le coût des intérieurs, n'est-ce pas?

Pelli Les cent cinquante millions comprennent les intérieurs. Je crois que les quatre-vingts ne les comprennent pas, ce qui veut dire qu'il faudrait comparer ses quatre-vingts millions à nos dix-huit.

Diamonstein Eh bien, cela reste une différence énorme.

Pelli En général, c'est dans ces genres de chiffres que nous travaillons: des coûts très minimes. Le verre, ainsi que je l'ai découvert, est un de ces matériaux avec lesquels on peut faire des choses merveilleuses pour très peu d'argent. Et c'est pour cela que j'ai appris à aimer le verre. J'aime également le verre parce qu'il possède quelques autres qualités que je trouve tout à fait extraordinaires. Il est réfléchissant. Il est fragile et impermanent et les qualités de fragilité et d'impermanence sont apparentes dans la nature du verre lui-même. Cela ressemble aux ailes d'un papillon. Elles ne sont pas seulement fragiles, mais elles le paraissent et leurs qualités esthétiques sont partie intégrante de cette fragilité. Il en est de même pour le verre. Il a des qualités éphémères, les images changent, les reflets changent, la couleur du bâtiment change selon la couleur du jour. Le Pacific Design Center est d'un bleu éclatant. Mais, avec le coucher du soleil, il devient d'un rouge flamboyant à la tombée du jour. On peut voir le bâtiment passer du bleu, au rouge, au noir. Je ne contrôle pas les qualités esthétiques finales de mes bâtiments et je ne crois pas devoir le faire. Les qualités esthétiques d'un bâtiment en verre ne deviennent évidentes qu'après la construction du bâtiment. Une maquette ne représente qu'une approximation vague et un dessin, encore moins. Les choses que nous aimons le plus sont souvent de cet ordre, vous savez, ainsi de nos enfants. Si on les aime vraiment, on les aidera à s'améliorer. Si on aime le jardinage, il faudrait qu'une plante qu'on aime vraiment devienne ce qu'elle veut être. On peut l'aider, on ne peut la changer. Aussi, le fait de ne pas pouvoir contrôler entièrement la qualité finale d'un bâtiment n'est pas vraiment important pour moi.

Diamonstein Est-ce que vous ne faites pas de maquettes pour vos bâtiments?

Pelli Nous réalisons beaucoup de maquettes pour pouvoir étudier d'autres problèmes.

Diamonstein Donc, vous travaillez en fait à partir de dessins?

Pelli Oui, nous travaillons également avec des dessins, mais ceux-ci sont secondaires parce que je ne peux pas faire de dessins qui reproduiraient les qualités importantes d'un bâtiment. Je me base principalement sur mon expérience. J'imagine ce qu'un bâtiment fera. Je ne sais jamais exactement ce qu'il fera. Je ne sais pas exactement comment apparaîtra le Musée d'Art Moderne. On se sert des dessins et des maquettes pour étudier d'autres problèmes: les proportions, les entrées, les relations entre les parties, la forme, la couleur, mais non les qualités perceptuelles du bâtiment. Par exemple, vu à partir de la 51^e Avenue, le bâtiment du musée reflétera C.B.S. d'un côté; de l'autre côté, il reflétera la maison du Canada. Si on s'en approche à partir de la 6^e Avenue, il aura une qualité totalement différente, parce qu'il reflétera le bâtiment 666 et de l'autre côté, l'ABC et, si l'on se tourne un peu, il reflétera l'hôtel Dorset ou l'hôtel Warwick. Il reflétera donc, soit du gris foncé, soit le riche brun foncé du Dorset ou bien de l'aluminium blanc. Ces reflets vont modifier les couleurs que nous avons placées sur le bâtiment. Ils se mélangeront aux couleurs et il y aura une nouvelle réalité que je ne peux que deviner. Je suis très bon au jeu des devinettes, parce que j'ai fait pas mal de bâtiments de ce genre et que je passe des heures innombrables à regarder et à réfléchir sur ce problème. Je sais très bien deviner. Mais je ne peux que deviner. Je ne peux pas prédire exactement ce qui se passera.

Diamonstein Eh bien, cette divination est une divination qui a de nombreux points de support dans la conception que vous avez sur ce que l'architecture devrait représenter aujourd'hui.

Pelli C'est tout ce qu'on peut faire.

Diamonstein Cela correspond à votre philosophie constante. Vous avez dit qu'il n'y avait pas de haute technologie en architecture; il n'y a qu'une expression de la technologie. La technologie d'aujourd'hui est industrielle, mais pas tellement industrialisée. Pour résumer ce point de vue particulier, vous avez dit: « Personnellement, je considère que la seule voie sûre est la voie médiane ». Selon vous, cet énoncé a-t-il des implications généralisables?

Pelli Non, je n'ai voulu le dire que dans ce contexte-là. Vous voyez, je ne défends pas la sécurité à tout prix. J'aime prendre mes risques également. Mais, de toute évidence, il y a deux choses qui entrent en jeu. L'une correspond à la recherche et l'autre a trait à la construction de bâtiments réels vis-à-vis desquels nous assumons des responsabilités très spécifiques.

Diamonstein Quelle est la question qui fonde la responsabilité des architectes ?

Pelli Lorsqu'un contrat est signé, l'architecte, lui ou elle, accepte vis-à-vis de la société qui l'engage une responsabilité substantielle dans le bon usage de ressources très importantes. Celles-ci représentent les économies du corps social. Si j'en juge d'après mes commandes, le coût moyen d'un bâtiment, aujourd'hui, est d'environ trente millions de dollars. Cela représente beaucoup d'argent pour n'importe quel groupe social en ce moment. L'architecte a la responsabilité de dépenser judicieusement trente millions de dollars en vue de fournir un bien social. Cet argent avait été confié à quelqu'un d'autre. Cet autre, que ce soit le président d'une commission ou quelqu'un qui a gagné ou emprunté cet argent — mais, d'une manière ou d'une autre, la société a confié cet argent à quelqu'un, lui conférant ainsi le rôle spécial du client. L'architecte doit donc utiliser ces ressources d'une manière intelligente. Lorsqu'on construit un immeuble de rapport à usage de bureaux, bien que la motivation puisse n'être que l'investissement, le but est de fournir des espaces de travail pour un certain nombre de membres de notre société. Là est la véritable intention, le vrai but. Ainsi, même lorsqu'on construit des immeubles de rapport à usage de bureaux, on doit s'acquitter d'une responsabilité sociale. C'est essentiel. Les architectes l'ont toujours fait. De même, particulièrement aujourd'hui, nous incombe la responsabilité épineuse d'utiliser nos ressources d'une manière intelligente. Ces ressources matérielles non renouvelables aussi bien que l'énergie. Bien sûr, il est très rare que l'architecte assume à lui seul ces responsabilités. Chaque fois qu'un grand bâtiment est construit, l'architecte fait partie d'une équipe. Il collabore avec ceux qui fournissent l'argent. Il collabore avec ceux qui mettront le bâtiment en location ou le gèreront. Il collabore avec ceux qui vont le construire, sans parler de tous les services publics qui doivent apporter leur concours au bâtiment, lui fournir l'électricité, l'eau, les égouts, etc. On entre donc dans une collaboration très complexe et on doit s'acquitter de sa part dans cette collaboration. Cela est d'une extrême importance pour moi. J'estime effectivement qu'on a — et je l'ai déjà dit — les privilèges d'un artiste, mais je ne puis exercer ces privilèges qu'après m'être acquitté de ma responsabilité en tant qu'architecte. Ce n'est qu'après m'être acquitté de ma responsabilité, que j'acquiers le droit de faire de l'art.

Diamonstein La collaboration potentielle entre architectes et artistes est une question qui concerne de plus en plus de monde. L'avez-vous jamais essayée ?

Pelli Oui. A certaines occasions. La plus réussie a eu lieu à nouveau au Commons de Columbus. Nous y avons travaillé avec Jean Tinguely, qui a fourni les dessins de la sculpture pour cet endroit. Tinguely était arrivé de France et nous nous sommes rencontrés la première fois au Indianapolis 500, qui est un merveilleux lieu de rencontre.

Diamonstein Qu'est-ce que *vous* faisiez là ?

Pelli Eh bien, nous devions nous rencontrer le jour du Memorial Day et l'Indianapolis 500 se trouve à proximité de Columbus. Donc, nos clients ont suggéré de nous y rendre et nous avons dit: « Bien sûr, pourquoi pas ». Pour Tinguely, la course est devenue un rituel annuel. Après cela, je lui ai donné un programme pour la sculpture. Je lui ai dit qu'elle devait être d'une certaine dimension, dans une certaine gamme de couleurs, qu'elle devrait bouger lentement et avoir une certaine qualité formelle. D'abord, il a très mal réagi. J'ai pensé qu'il allait s'en aller, parce que, bien sûr, on ne donne jamais de programme à un sculpteur. Mais, après un moment, il a réalisé que je n'allais pas être derrière lui tout le temps. Je ne lui ai jamais plus donné de directives par la suite. Il a été totalement libre dans l'interprétation du programme et le développement de sa sculpture. Nous avons eu beaucoup de bonnes discussions et de rencontres; donc, la sculpture et le bâtiment ont été dessinés l'un pour l'autre. Ils vont ensemble. Sa sculpture — il l'appelle *Chaos Numéro 1* — anime le bâtiment, lui donne vie et le bâtiment abrite la sculpture et lui donne un système de rapports. C'est un stratagème très ancien. L'espace s'anime au moyen de la réalité d'un élément positif. La sculpture anime l'espace non seulement dans un sens spirituel, mais également au sens physique, parce que la sculpture de Tinguely est merveilleusement vivante.

Diamonstein Selon vous, dans quelle occasion une collaboration est-elle la plus réalisable ou la plus désirable ?

Pelli Je ne suis pas sûr de le savoir. Je présume que c'est quand l'architecte et l'artiste se respectent l'un l'autre et respectent leurs travaux mutuels. Je ne crois pas que ce soit possible autrement. Au Moyen-Age, c'était facile. On engageait tout simplement l'artiste ou le sculpteur qu'on payait au mètre carré, mais aujourd'hui, architectes et artistes doivent se rencontrer sur un pied d'égalité.

Public Comment choisissez-vous l'artiste qui va travailler dans un bâtiment que vous avez dessiné ? Le client a-t-il une voix dans cette décision ?

Pelli Je n'ai pas de méthode pour sélectionner un artiste. Dans le cas du Commons, j'ai pensé que l'espace demandait une pièce de sculpture qui serait vivante et qui aurait un aspect humoristique. Le seul artiste dont j'ai pu penser qu'il serait capable de faire, avec humour, une œuvre d'art véritable, fut Jean Tinguely. Je ne l'avais jamais rencontré et nous avons donc échangé une correspondance jusqu'à ce qu'il fût d'accord de travailler là-bas. Ensuite, j'ai proposé à nos clients qu'on lui fasse la commande de cette sculpture, et je leur ai montré de nombreux exemples du travail de Tinguely. Je dois dire que les Miller ont été un peu inquiets au début, en voyant tout cet acier rouillé sur des sculptures autodestructrices. Mais je leur ai demandé d'aller voir *Eureka*, une très belle œuvre qu'il a réalisée pour la Foire de Lausanne et qui se trouve maintenant à Zurich. Dès lors, ils ont partagé mes sentiments et nous avons procédé à l'engagement de Tinguely.

Public Est-ce que vous avez construit quelque chose en Argentine?

Diamonstein Et, sinon, est-ce en raison de la situation politique?

Pelli Non. Je n'ai jamais eu une commande en Argentine. J'aimerais beaucoup en avoir une. J'aimerais beaucoup construire un bâtiment en Argentine.

Public Si nous ne pouvons plus nous permettre une architecture en pierre, est-ce que nos villes devriendront plus éphémères et tout en verre?

Pelli Non. Je n'ai pas été très clair, j'en conviens. J'aime le verre, mais le verre n'est pas le seul matériau. Nous pouvons effectivement utiliser la pierre, mais nous sommes obligés de l'utiliser comme nous utilisons le verre, c'est-à-dire en tant que revêtement. Si la pierre est coupée mécaniquement en minces feuilles et accrochée comme un mur-rideau, elle est concurrentielle avec le verre dans de nombreux cas. Il en va de même pour quantité d'autres matériaux. Quand je parle de la construction en pierre, je parle de la construction en maçonnerie, où la pierre est le matériau porteur et où la richesse des formes provient de l'ouvrage en pierre. Ceci représente une architecture du passé, un système de construction qui a donné sa forme à l'architecture occidentale — des chapiteaux servant de transition entre la masse et le membre vertical sur lequel elle repose, des arcs comme moyen de pratiquer des ouvertures dans cette masse très lourde. Vous savez, tous les éléments que nous connaissons de l'architecture occidentale et qui sont chargés de significations secondaires ont leur signification primaire. La signification primaire d'un arc est celle de distribuer l'énorme poids du mur sur les côtés pour produire une ouverture. Les significations secondaires servent à mettre en valeur une entrée, etc. Aussi, la pierre restera, mais on sera obligé de l'employer d'une manière très différente. Actuellement, nous dessinons des bâtiments qui sont constitués d'une enveloppe légère en briques, en pierre, en verre, en panneaux métalliques et en carreaux de céramique. Nous sommes sur le point de terminer, en Corée, un bâtiment qui est entièrement en carreaux de céramique et dont l'aspect est très beau. Mais ce ne sont pas des carreaux céramiques utilisés pour recouvrir une construction en maçonnerie lourde; ils ne représentent qu'une enveloppe légère. Le changement réside plutôt dans le système de construction que dans les matériaux.

Public Vous avez utilisé les mots architecte et artiste. Aujourd'hui, par artiste, nous voulons dire peintre ou sculpteur. Ne serait-il pas plus discret de les appeler peintre ou sculpteur?

Pelli Je suis entièrement d'accord. A vrai dire, je pense que ce n'est qu'en anglais que le nom d'artiste soit réservé aux peintres et aux sculpteurs. Ce ne l'est certainement pas dans mon espagnol natal. Les artistes comprennent également les poètes, les écrivains, les architectes et les musiciens. Mais, pour une obscure raison, en anglais le mot artiste — et je l'ai utilisé dans ce contexte-là — est entendu dans le sens de peintre ou sculpteur.

Diamonstein Quelle est la chose la plus importante que nous devrions savoir sur votre travail ?

Pelli J'aime construire !

JAMES STEWART POLSHEK

James Stewart Polshek
Né à Akron, Ohio, 1930
B.S. Western Reserve University, 1951
M. Arch. Yale University, 1955

Diamonstein James Stewart Polshek est un architecte et un pédagogue de renom. Il est le doyen de l'enseignement supérieur de l'école d'architecture et d'urbanisme à l'université de Columbia. Il fait partie, en tant que consultant et conseiller, du monde des travaux publics de la ville de New York et participe à de nombreux groupes. Il a également contribué à rehausser la réputation de son école en conseillant à l'administration universitaire d'engager plus d'architectes de qualité. Au cours de ses années de présence à Columbia, Romaldo Giurgola, Robert Stern, Alexander Kouzanoff, Gwathmey Siegel et d'autres ont réalisé des projets sur le campus, renversant la tendance qui faisait engager des architectes commerciaux pour construire des structures médiocres. De plus, Polshek possède un bureau architectural privé très actif. Parmi ses travaux les mieux connus, on trouve le Quinco Mental Health Center (centre de santé mentale) à Columbus, Indiana; la synagogue de la Friends Meeting House Brotherhood à Gramercy Park, à New York; la cité de logements Twin Parks dans le Bronx; la Rosermary Hall-The Choate School à Wallingford dans le Connecticut et l'institut central de recherche Teijin à Tokyo.

Depuis huit ans vous êtes doyen de l'école d'architecture de Columbia. Comment avez-vous commencé à vous intéresser à l'enseignement architectural ?

Polshek Ce n'est pas moi qui étais intéressé. Un ami très cher, Max Bond, qui est un de nos nouveaux commissaires à la planification et qui doit prendre, à l'automne prochain, la charge de président du département d'architecture de Columbia, m'a téléphoné un jour de pluie et m'a dit: « Ne voudriez-vous pas venir nous voir? Le comité de prospection s'est réuni et nous n'en sortons pas. » Et j'ai dit: « Cela ne m'intéresse pas. » J'en ai parlé avec ma femme et, suivant la théorie qui veut que lorsqu'on vous demande de venir à un entretien, il faut toujours y aller, même si on pense ne pas être intéressé, nous avons pensé que cela vaudrait quand même le déplacement. J'y suis donc allé. Une chose a mené à l'autre et j'ai été nommé doyen. Ça n'a pas été plus compliqué que cela. Et je me suis intéressé de plus en plus à l'enseignement architectural.

Diamonstein Comme je l'ai mentionné, vous avez contribué à relever le niveau de l'architecture sur le campus de Columbia. En quoi les modalités du choix des architectes ont-elles changé ?

Polshek Pendant très longtemps, la sélection des architectes dans les grandes universités de recherche, c'est-à-dire des universités privées bien dotées, dépendait de l'intérêt que le président portait à l'architecture ou à la qualité de la vie matérielle. Aussi, à Yale, du fait de Whitney Griswold, l'université y a pris un grand intérêt. Il n'en a pas été de même à Columbia avec l'arrivée de McGill à la présidence. Comme toute chose à New York, la sélection des architectes semble reposer sur le pouvoir et sur les sources du pouvoir à l'intérieur d'une sorte de réseau de copinage. Avant d'accepter ce poste à Columbia, j'ai demandé à ce que le président confirme par écrit que je serais son conseiller spécial pour toute planification et tous projets. Nous nous sommes mis d'accord entre nous pour que la réforme des modalités de choix soit établie par moi et que j'aie, en fin de compte, le dernier mot à dire sur la sélection de tout architecte pour tous les bâtiments.

Diamonstein Vous remplissez donc deux rôles à Columbia, celui de doyen de l'école d'architecture et celui de conseiller spécial du président. Je suppose que la possibilité de parvenir à faire ce que vous voulez qui soit fait, tient à votre relation spéciale avec le président.

Polshek Oui. Les deux se contrebalancent. L'un est payé et l'autre pas. Mais cela a très bien fonctionné. En fait, ça a remarquablement bien marché. Et il en est résulté que beaucoup d'architectes importants réalisent maintenant leur premier bâtiment dans la ville de New York, ce dont je suis très fier.

Diamonstein Vous avez raison de l'être. Quels sont-ils ?

Polshek Le premier bâtiment important, le Fairchild Life Science Building (sciences naturelles) a été réalisé par Mitchell/Giurgola. Le suivant, que Gwathmey Siegel est sur le point d'achever, est un dortoir et foyer d'étudiants de vingt-trois millions de dollars. Le troisième bâtiment important, le nouveau bâtiment des sciences chimiques, est dessiné actuellement par James Stirling et partenaires. Entre temps, d'autres choses se sont passées. Richard Datner est en train de restaurer Baker Field. Prentice et Chan travaillent pour la nouvelle bibliothèque de l'Asie orientale et Robert Stern a réalisé un centre communautaire pour les étudiants en droit. Et il y a un grand nombre d'autres études de planification. De jeunes membres de la faculté réalisent des travaux pour les différents doyens des autres écoles. C'est un endroit très actif.

Diamonstein Quel pronostic, selon vous, peut-on envisager au sujet de la construction de projets de qualité sur le campus de Columbia à l'avenir ?

Polshek Il est bon.

Diamonstein Même si vous n'y étiez pas ?

Polshek Je pense qu'un exemple a été donné. Je ne crois pas que la faculté pourrait encore accepter la situation qui existait auparavant, lorsque le président allait engager des architectes médiocres ou mauvais et en faisait parade devant l'école entière. Je veux dire que c'est tout simplement inimaginable.

Diamonstein Cette responsabilité a-t-elle eu un effet important sur votre propre travail ?

Polshek Ça a pris beaucoup de temps. C'est tout. En fait, je me sens responsable envers la profession. C'est pour cela que je le fais. Je me sens également responsable pour qu'il y ait de bons bâtiments. Et, ce qui est le plus important, c'est que j'étais stupéfait devant les bâtiments laids qu'on construisait en quantité.

Diamonstein Est-ce que votre profond engagement dans l'école d'architecture, tant avec vos pairs qu'avec vos étudiants, a eu un effet quelconque sur votre travail ?

Polshek Les étudiants, oui. En ce qui concerne mes pairs, je ne sais pas. Celui que je respecte le plus, c'est Stirling; j'espère donc qu'il ne se cassera pas la figure avec son bâtiment. Mais les étudiants, comme aussi les jeunes de mon bureau, ont eu un effet très important sur mon travail. Je ne peux vraiment pas séparer les deux. Ils vous font constamment réfléchir sur ce que vous faites et vous empêchent de tomber dans des clichés qui pourraient être peut-être plus profitables mais qui, en fin de compte, sont mortels. Donc, ils ont eu une réelle importance.

Diamonstein On connaît surtout Stirling pour son autre bâtiment universitaire, réalisé à Leicester. Ce bâtiment-ci le rappellera-t-il, soit dans son inspiration, soit dans son exécution ?

Polshek Je ne crois pas, car Stirling change tout le temps. Le contexte est également très différent. J'ai vu des esquisses, mais je ne voudrais pas en parler.

Diamonstein Quel est le bâtiment dont il est responsable à Columbia ?

Polshek Celui des sciences chimiques. C'est pour une école d'ingénieurs que l'autre avait été réalisé. Il est un très grand architecte et je ne sais pas ce qu'il va nous sortir. Mais j'en ai une idée.

Diamonstein Voulez-vous bien la dire à l'assemblée ?

Polshek Non. Pas d'indiscrétion.

Diamonstein Vous avez passé une partie de vos premières années professionnelles au Japon et vous continuez à être très proche du milieu architectural japonais. Comment et quand a commencé cette espèce d'aventure à la Cendrillon ?

Polshek Ma première commande, pour laquelle une co-étudiante, Vica Schniewind, était aussi dans la course, est arrivée après notre sortie de l'école. Je travaillais encore pour un autre architecte. C'était pour une petite maison à la campagne.

Diamonstein Cent quinze mètres carrés.

Polshek Comment le savez-vous ?

Diamonstein Dix-huit mille dollars.

Polshek Comment le savez-vous ? Dix-huit mille. C'est exact. Et parce que je voulais maintenir le bâtiment près du sol, le système de chauffage a été placé dans le plafond, ce qui n'a pas trop bien fonctionné. Mais les clients sont restés des amis. Par la suite, ils m'ont commandité pour une autre maison, une maison de ville, tout près d'ici, sur la 11^e Rue. La première maison fut publiée. Je ne savais pas comment il fallait procéder pour se faire publier; je suis donc allé voir Elizabeth Sverbeyeff qui était alors affectée au magazine du dimanche du *New York Times*. Et je lui ai dit : « J'ai apporté quelques diapositives. Je pense que c'est une belle maison. » Elle l'a publiée, ce qui était très sympathique. Ensuite, j'ai construit la deuxième maison qui était destinée à de très grands savants qui, un soir, ont reçu un mogol japonais.

Diamonstein Vous aviez alors environ vingt-neuf ans ?

Polshek Oui, j'avais environ vingt-neuf ans. Je ne me souviens pas exactement de tous les événements. Mais je suis allé un matin vérifier quelque chose qui ne fonctionnait pas dans la maison. Je crois que l'industriel japonais et sa femme se trouvaient là. Tous deux sont des personnalités extrêmement puissantes au Japon. Nous y sommes allés pour le dîner, ma femme Ellyn et moi, et au cours du dîner, Monsieur Ohya, l'industriel, m'a dit : « Aimeriez-vous venir au Japon pour y dessiner un bâtiment ? » Et j'ai dit : « Bien sûr », en pensant, vous savez, « ça n'arrivera jamais. »

Diamonstein Aviez-vous jamais été au Japon auparavant ?

Polshek Non. Non. Mon Dieu, non. De plus, j'avais une peur mortelle des avions, donc, d'une certaine façon, j'espérais que rien ne se passerait. Mais trois mois plus tard, alors que je travaillais pour un bureau ici à New York, la secrétaire est entrée et m'a dit : « Il y a sept messieurs japonais qui souhaitent vous voir. » Comme vous le voyez, toute cette histoire a été très bizarre. Je me souviens qu'à l'époque je travaillais pour l'école Juilliard au Lincoln Center. Je suis sorti pour les voir et ils m'ont dit qu'ils voulaient me parler et qu'ils voulaient que je vienne au Japon pour négocier le contrat ou quelque chose de ce genre. Les Japonais ne négocient pas les contrats comme nous nous le faisons. Dès le départ, ils signent quelque chose. J'ai donc dit : « Je vais au Japon. » Et une semaine ou deux plus tard, mes amis m'ont amené à l'aéroport et m'ont littéralement balancé dans l'avion. Je suis rentré avec une commande. J'ai tout bouclé pour le Lincoln Center et nous sommes partis vivre là-bas pendant à peu près un an et demi. Et tandis que j'étais là-bas, l'industriel m'a dit : « Nous aimerions avoir un autre bâtiment. »

Diamonstein Pourquoi ne pas nous parler du premier bâtiment qui a mené au second ?

Polshek Eh bien, il s'agissait d'un immense laboratoire de recherches fondamentales qui, aujourd'hui, serait un bâtiment d'un coût de vingt à vingt-cinq millions de dollars — avec un programme très complexe. Pour m'aider, j'ai choisi deux ou trois personnes dans une entreprise japonaise de construction. Certains d'entre eux parlaient anglais. Nous nous sommes isolés et j'avais une énorme frousse. C'était du vol plané. Je veux dire que j'allais d'une petite maison de ville à un bâtiment comme celui-là. Le bâtiment a pris la forme d'une sorte de dalle verticale, pas entièrement réussie partout, mais je ne parlerais pas de cela maintenant. L'aile basse, la partie administrative du bâtiment, n'était pas vraiment intégrée à la tour. Et ensuite, j'ai eu à faire le deuxième bâtiment qui était un bâtiment pour la recherche appliquée à l'intention des teinturiers, tisserands et filateurs de l'industrie textile. Il est situé dans une aire industrielle ouverte à proximité de Tokyo. Cela a été beaucoup plus intéressant pour moi. En fait, d'une dimension équivalente à peu près à la moitié de celle du premier, mais le programme était très différent. Et j'ai réalisé celui-là également.

Diamonstein Vous les avez réalisés l'un après l'autre ?

Polshek Oui. A vrai dire, le premier n'était pas encore tout à fait achevé. Ce fut en tous points une histoire de Cendrillon. A l'époque, il n'existait pas de fournisseurs soumissionnaires pour le mobilier. J'ai donc eu recours à de vieilles revues d'intérieurs. Je pensais et je pense toujours que Ward Bennett représente un des rares dessinateurs existants qui soit vraiment merveilleux. Je me suis procuré des photos de l'ameublement qu'il fabriquait alors pour le Lehigh, je crois. Et j'ai dit aux Japonais : « Je veux cette chaise. » Et ils sont revenus avec des dessins d'atelier. J'ajustais un peu les proportions et ils ont réalisé la chaise.

Diamonstein A quel moment sommes-nous maintenant, 1960 ?

Polshek Soixante-deux, soixante-trois. Tout ce que je voulais, je l'obtenais. Il y avait des discussions, bien sûr, mais il n'y a pas que des désavantages à ne pas connaître la langue.

Diamonstein Pour quel bureau avez-vous travaillé quand vous êtes revenu ici ?

Polshek Je n'ai plus jamais travaillé pour personne. J'avais travaillé pour Pei à ma sortie de Yale. Ensuite, je suis allé en Europe avec une bourse Fulbright et, lorsque je suis revenu, j'ai travaillé pendant environ trois ans pour Ulrich Franzen qui venait tout juste de quitter le bureau de Pei. Ensuite, j'ai été congédié par une série d'architectes, principalement pour cause d'insubordination. Et alors, je suis allé au Japon.

Diamonstein Et, quand vous êtes revenu, vous avez ouvert votre propre bureau ?

Polshek Oui. C'était en '63, parce que je me souviens que je travaillais à ma planche à dessin chez moi au moment de l'assassinat de John Kennedy. On se souvient toujours de l'endroit où on se trouvait à des moments comme celui-là.

Diamonstein Maintenant vous enseignez dans une école d'architecture, vous êtes à la tête d'un bureau architectural et on vous demande souvent des services de consultant ou de membre des jurys. Ces diverses identités ne s'entrechoquent-elles pas ?

Polshek Eh bien, elles s'entrechoquent parfois au niveau du temps. Mais non, elles ne se heurtent pas.

Diamonstein Mais sont-ils complémentaires les uns aux autres, ces différents chapeaux que vous portez ?

Polshek Ça semble marcher pour moi. J'ai un pouvoir de concentration très bref, mais je me concentre intensivement. Je ne lis que trois ou quatre livres par an, ce qui est une chose terrible à dire devant des gens !

Diamonstein En particulier quand on a une femme dans le monde de l'édition.

Polshek C'est vrai. Nous avons beaucoup de livres à la maison et aussi des enfants qui sont de grands amateurs de livres. Vous savez, on s'en arrange. Je puis dire que vraiment je ne perds pas une minute pendant la journée. Je mange dans le métro, j'y corrige des copies ou y calcule des budgets sur ma machine. Tout ce que je peux faire dans le métro, je le fais, ainsi des esquisses que je dessine dans un carnet. Tout simplement, j'utilise le temps. Et puis, je suis né avec un excès d'énergie métabolique ou d'adrénaline ou de quelque chose de ce genre. Donc, je m'en sors.

Diamonstein Que considérez-vous comme étant votre intérêt principal ?

Polshek Oh, je ne sais pas. C'est pour ce genre de chose qu'on paie des analystes.

Diamonstein Pourtant, étant donné que, pendant vos premières années, vous vous êtes orienté vers la psychologie et que vous avez passé beaucoup de temps à travailler dans les milieux hospitaliers avant de décider de devenir architecte, je suppose que vous avez dû, plus que la plupart d'entre nous, vous interroger sur votre propre identité.

Polshek Mais non. Probablement moins. J'ai commencé à m'intéresser à l'architecture par accident.

Diamonstein Quel a été cet accident ?

Polshek Des amis de ma famille, habitant à Akron dans l'Ohio, ont demandé à un de leurs amis qui avait travaillé à Taliesin, de venir leur dessiner une maison. Je pense que ce fut la première fois que je rencontrai une plante de caoutchouc, une chaise de Eames ou un mur en verre descendant jusqu'au plancher. Et j'ai trouvé cela très révolutionnaire. Au lieu de continuer à faire les choses tapageuses que je faisais alors avec mes amis, je suis monté au grenier où j'ai construit, avec les cartons qu'on glisse à l'intérieur des chemises, des maquettes de maisons bizarres que je coloriais. Je crois que ma famille a pensé que j'étais devenu fou. J'ai commencé à me passionner pour cela et j'ai abandonné l'école de médecine.

Diamonstein Eh bien, cela était révolutionnaire, en tout cas à cette époque-là. Maintenant, on s'interroge de plus en plus sur ce mouvement en architecture. Il a été acclamé mais aujourd'hui certains déclarent qu'il a échoué en tant qu'instrument de salut social. Dans un article récent du *New York Review of Books*, Ada Louise Huxtable a dit que l'architecture se trouvait actuellement à un véritable carrefour dont on ne trouve pas d'équivalent dans l'histoire. Elle ajoute que l'architecture se détourne à l'aveuglette du contexte sociologique ou d'environnement pour s'orienter à nouveau vers le domaine de l'art pur. Je crois que les architectes ont toujours disputé pour savoir si leur mission était d'abord de créer de l'art et de pourvoir ensuite à des besoins spécifiques. Où vous situez-vous dans ce débat ?

Polshek Je ne sais pas exactement comment le formuler, parce que j'en parle tant et que je ne veux insulter personne. Eh bien, j'ai lu l'article d'Ada Louise dans le *New York Review of Books*. Je lui ai dit, et je vous dirai, que j'ai pensé que c'était pour la plus grande part un article très courageux. Elle m'a dit qu'il était très difficile d'écrire de cette manière dans le *New York Times*.

Diamonstein Pourquoi considérez-vous cet article si courageux ?

Polshek D'une part, elle a publiquement affronté Philip Johnson. A la fin, il m'a semblé qu'elle était un peu relâchée, vous voyez, et d'une manière pas très heureuse.

Diamonstein Plutôt que de viser des individus ou un article particuliers, je pense que nous devrions parler de la question en général, c'est-à-dire de la validité du modernisme et/ou du mouvement post-moderniste.

Polshek Je pense que ce ne sont que des balivernes. Tout ce débat est en quelque sorte inconséquent.

Diamonstein Le débat fait beaucoup de bruit...

Polshek Je pense que c'est un débat de journalistes. C'est un débat entre gens qui n'agissent pas et non pas un débat entre gens qui agissent.

Diamonstein Mais il y a tant d'architectes qui y sont engagés tant par leurs écrits que dans les discussions...

Polshek Vraiment ? Je ne le pense pas.

Diamonstein Monsieur Stern...

Polshek Eh bien, Bob, c'en est un. Nommez-en un deuxième.

Diamonstein Monsieur Graves.

Polshek Non, monsieur Graves, pas vraiment.

Diamonstein Monsieur Moore.

Polshek Non, lui non plus, pas vraiment.

Diamonstein Monsieur Venturi. Monsieur Johnson.

Polshek Eh bien, Venturi, plus maintenant. Monsieur Johnson, oui.

Diamonstein J'aimerais vraiment aborder la question, savoir où vous vous situez, *vous*.

Polshek Revenons d'abord à votre première question, une question plus sérieuse au sujet des buts sociaux de l'architecture. On a publié hier un article de Paul Goldberger à propos d'un symposium très intéressant qui s'est tenu samedi passé à Columbia. Je pense que les jeunes architectes d'aujourd'hui — des étudiants et de jeunes praticiens — s'y expriment différemment et ont manifestement des soucis différents. Cela ne veut pas dire qu'ils soient nécessairement moins concernés. Ils ont peut-être plus peur et n'en parlent guère. Mais ils ne sont pas moins concernés par la possibilité d'appliquer leur savoir-faire à des problèmes sociaux. Je pense qu'ils sont plus réalistes quant aux limites de leur savoir-faire, parce que, malgré toutes les déclarations d'énergumènes — et j'ai fait partie de ces énergumènes dans les années soixante — l'architecture est, en fin de compte, une profession qui, par nature, est conservatrice. Je ne veux pas dire politiquement conservatrice, je veux dire conservatrice dans le sens qu'elle dépend d'une vaste somme de labeur humain — d'esclaves ou, en l'absence d'esclaves, de grandes quantités d'argent et de machines. Elle n'est pas comme la peinture ou la sculpture. On ne peut pas s'isoler pour la faire. Dans ce sens-là, l'architecture est inextricablement liée au milieu social ou politique dans lequel on est appelé à travailler. Par exemple, je craignais que samedi passé n'ait donné lieu à une de ces séances d'autosatisfaction de ces gens merveilleusement idéalistes de la classe '70 — n'étions-nous pas merveilleux, n'est-ce pas ? Mais il ne s'est pas du tout agi de cela. Je pense qu'il y a eu une sorte d'expression sincère des limitations qu'ils ont découvertes. C'est pourquoi je trouve que le mot 'pastiche' est malencontrueux.

Diamonstein En ce qui concerne la citation historique ?

Polshek Eh bien, je ne sais pas ce que cela veut dire exactement. En somme, cela fait partie de la littérature. Mais 'pastiche' est un mot utilisé dans les règlements de zoning français pour décrire quelque chose qu'on n'a pas le droit de faire dans certains quartiers. Il est défendu de faire un pastiche dans un quartier historique. Je pense que beaucoup de choses que nous sommes en train de faire relèvent du pastiche. Venturi, Stern ou Charles Moore sont des architectes absolument incroyablement doués. Mais le premier risque c'est que tout le monde se mette à le faire sans connaissances suffisantes. Je veux parler de ces gens qui ne sont pas capables de distinguer l'architecture classique d'un wigwam. En deuxième lieu, il y a l'ignorance des principes fondamentaux de composition et des principes d'organisation qui font la qualité d'un bâtiment. Enlevez la décoration à un bâtiment de Lutyens, il restera toujours un grand morceau d'architecture. Donc, il y a ce danger-là. Cela affecte aussi, jusqu'à un certain point, les étudiants. Le Bloomingdal-isme, le *New York Magazine*-isme se sont, dans une certaine mesure, glissés dans l'architecture. Cela est allé un peu trop loin.

Diamonstein Est-ce le révisionisme qui est actuellement en vogue dans les cercles universitaires ?

Polshek Non, je ne le crois pas. En fait, nous essayons d'enseigner des choses très sérieuses vous savez. Ensuite, les journalistes s'en emparent et cela devient matière à articles. C'est la même chose dans tous les domaines.

Diamonstein Vous semblez donc dire qu'en fait ce sont les journalistes et non les architectes qui ont créé ce débat.

Polshek Certains architectes l'ont encouragé, parce que c'est bon pour les affaires. Bien sûr, ce sont des choses qui arrivent.

Diamonstein Y en a-t-il qui travaillent dans ce sens-là ?

Polshek Certains le font. Certains sont meilleurs que d'autres.

Diamonstein En quoi tout cela est-il allé trop loin ?

Polshek Nous sommes allés trop loin dans cette affaire de l'art pour l'art. Il y a une anecdote que je pourrais vous raconter, mais je ne puis pas citer de noms. Donc, il vous faudra deviner. Ce sera comme — comment dit-on cela ? — un roman à clé. Dans une ville de l'ouest, il y a eu un concours pour un bâtiment, un haut bâtiment. Le budget était, comme chacun le savait, inadéquat pour ce bâtiment. Il y eut trois soumissions finales. L'une d'entre elles dépassait de loin le budget tandis que les deux autres étaient approximativement dans les limites de celui-ci. Celle qui a finalement gagné, choisie par des architectes de grand renom, proposait un bâtiment du genre ouvragé, avec du stuc et de la polychromie. Cependant, si l'on connaît quoi que ce soit à propos du sol et des problèmes sismiques dans cette ville du Far-West, on n'y construit pas un haut bâtiment en stuc. Et puis, il s'est passé qu'un tas d'architectes réactionnaires de cette même ville ont fait un esclandre et il est possible que certains d'entre eux n'étaient pas tellement réactionnaires, mais bien intentionnés. Ils ont obligé l'architecte à faire des changements dans le bâtiment. Ce que l'architecte a été obligé de faire, ce fut de débarrasser de l'isme tout le post-moderne. La polychromie a été éliminée comme aussi les festons, les petites maisons, les allégories et tous ces machins-là. Il n'est resté qu'une grande boîte grise.

Diamonstein Il y a donc eu une grande différence entre ses beaux dessins et le projet final.

Polshek Le temps jugera. Je ne l'ai pas encore vu. Mais la leçon à tirer, c'est qu'une architecture trop picturale, trop historiciste ou trop classisante et qui ne cherche pas à résoudre des problèmes plus importants de la construction, de l'habitat ou de la planification urbaine, est tout d'abord une architecture qui n'a pas été construite, n'est-ce pas ? Je veux dire qu'on peut peindre les murs de la ville ou mettre des stucs qui vont s'écrouler d'ici quelques années. Mais si l'on croit vraiment que le monde va durer encore quelque temps, ce qui n'est pas une proposition entièrement raisonnable, mais si on y croit, on voudra construire des bâtiments qui demeureront avec nous pendant un certain temps. Je pense donc qu'en dessous de tout cela, il y a une question de principe. Il y a la question d'une recherche sérieuse. C'est également un des problèmes soulevés par la conservation historique dont nous pourrions parler. Et ça c'est le joujou de Charlie Jencks. Mais le monde est plus complexe que cela.

Diamonstein Pourquoi tout cela est-il arrivé — au nom de quoi : du changement du progrès, de la créativité ou du commerce ?

Polshnek Eh bien, je ne sais pas. Aujourd'hui, je suis entré accidentellement chez Bloomingdale. C'est un cauchemar. C'est un cauchemar en verre noir. On n'arrive pas à s'orienter, on a peine à se tenir aux rampes. Du point de vue de l'environnement, c'est de toutes parts, une insulte au corps et à l'intellect humain. Je pense que le problème a peut-être des implications plus vaste que celle de la simple promotion de tous ces trucs chics qu'ils vendent. Je me suis littéralement sauvé par l'entrée des livraisons. Je ne recommencerai pas l'expérience. Et ils continuent à en faire tant et plus, vous savez, les décorateurs.

Diamonstein Revenons d'abord un moment à vos propres travaux. Certains aspects y demeurent constants. Par exemple, la symétrie biaxiale et un système tripartite de construction. Peut-être pouvez-vous nous citer quelques-unes des manifestations de cette «expression inconsciente» (ce sont vos propres termes), qui reviennent toujours.

Polshek Vous citez un extrait de ce que j'ai écrit pour une revue japonaise appelée *Space Design*. J'ai pratiquement rempli tout un numéro avec mon travail. Ils souhaitaient connaître ma philosophie; donc, un matin à cinq heures, j'ai craché toute ma philosophie. J'y ai effectivement fait référence à des principes d'organisation formelle qui se reproduisent souvent. J'ai effectivement une tendance à organiser les choses en trois parties.

Diamonstein L'université d'Old Westbury, l'institut central de recherche Teijin, la maison du barreau, Rosemary Hall, le Pool Pavilion, Wesleyan et d'autres, voilà quelques illustrations de cet arrangement tripartite.

Polshek Eh bien, cela et, en plus, une organisation symétrique. Pendant longtemps, je crois, en tant qu'enfant des Beaux-Arts, j'ai eu peur de l'asymétrie. Mais il m'est souvent arrivé d'organiser des bâtiments symétriquement le long d'un axe de coordonnée X et asymétriquement sur l'axe Y. Je le justifiais en disant que c'était de l'architecture organique. C'est exactement comme un être humain. N'est-il pas vrai que c'est de cette façon que nous sommes organisés? Nous sommes fondamentalement symétriques dans un sens et asymétriques dans l'autre. C'est un peu comme une béquille. Je ne pense pas pouvoir jamais m'en débarrasser. Je pense que c'est inhérent à ma manière de résoudre les problèmes. Je ne sais pas d'où ça vient.

Diamonstein Pour vous, qu'est-ce qui détermine principalement la forme définitive d'un bâtiment?

Polshek En général, le système de circulation dans les sens vertical et horizontal. C'est toujours la chose la plus importante. Par exemple, les corridors sont très souvent plus importants que les salles. Je passe un temps très considérable sur les proportions, l'éclairage et la couleur des circulations horizontales et verticales. C'est par là qu'on commence à dessiner un bâtiment. A vrai dire, je ne connais pas d'autre moyen. Il est possible que d'autres personnes en connaissent, mais pas moi.

Diamonstein Considérez-vous qu'un architecte devrait avoir un style clair, facile à décrire, à définir et à reconnaître? Comment décririez-vous votre style?

Polshek Stern, mieux que quiconque, a décrit mon style dans un numéro de *A + U*, consacré à quarante architectes âgés de moins de quarante ans. J'avais participé à la première exposition alors que j'avais moins de quarante ans et par la suite, ils ont publié un numéro où je me trouvais parmi les quarante au-dessus de quarante ans. Malgré tous nos désaccords, je pense que Stern a des perceptions justes. Dans ce numéro, je pense qu'il a dit que mon travail était caractérisé par sa soumission aux principes classiques d'ordonnance, mais il a également dit à peu près ceci: que j'enfreignais toujours les règles mêmes que je m'étais prescrites. Vous savez, on suit une recette et, au dernier moment, on fait quelque chose d'inattendu. J'aime faire des choses inattendues. J'aimerais pouvoir aller sur le chantier et changer des choses sur le tas, ce qui serait très coûteux à faire.

Diamonstein Qu'en pensent vos clients?

Polshek S'il s'agit d'une commande assez importante, il est à craindre que cela embrouille les cahiers des charges. Mais, si c'est un petit ouvrage, il m'arrive parfois de prendre ces changements à mon compte. En ce moment, nous venons de terminer, sur la 181ᵉ Rue, à l'intention de Consolidated Edison, ce que je pense être un intérieur absolument splendide. Il n'est pas encore ouvert, mais il le sera dans une semaine ou deux. Vers la fin, ils ont refusé de payer les quelques travaux de peinture nécessités par un changement que je souhaitais. Quelques personnes du bureau, un des jeunes architectes, Jim Hoffman et son beau-frère, sont allés peindre le mur. C'est moi qui l'ai payé. Con Ed ne voulait pas le payer. Mais je voulais que ce soit juste. Parfois je suis obligé d'agir ainsi.

Diamonstein Vous êtes particulièrement intéressé par des commandes où le contexte existant pose un problème délicat. Vos travaux de conservation historique en sont la conséquence. En 1968, vous avez réalisé votre première conservation historique, celle de l'ancien tribunal et ancienne prison que vous avez réalisée avec Monsieur Toscanini.

Polshek C'est exact.

Diamonstein Vous avez également commencé le State Bar Association (parquet d'Etat).

Polshek Est-ce que vous travaillez pour le FBI?

Diamonstein Non... nous recherchons simplement un système ordonné qui nous permette de découvrir vos travaux et vos opinions. Nous étions en train de parler de la conservation historique qui a représenté une partie importante de vos activités. Puisque 'recyclage' et 'adaptation' sont des mots que vous ne trouvez pas particulièrement attrayants, j'aimerais que vous leur en substituiez d'autres.

Polshek Le pire est actuellement 'retrofitting'. Il est utilisé dans l'industrie de l'armement.

Diamonstein Eh bien, parlons de projets tels que la Bar Association, la Brotherhood Synagogue, les maisons Villard et maintenant la Customs House (bureau des douanes) qui apparaissent comme des interventions coordonnées dans le tissu historique. Dites-nous quelles sont vos préoccupations et les solutions que vous avez développées pour la grande variété de problèmes que représentent ces projets. Nous sommes tous conscients du fait que la combinaison du neuf et de l'ancien n'est pas seulement une tâche délicate mais qu'elle est aussi parfois une tâche économiquement coûteuse. Pourquoi ne pas commencer par le premier projet d'une réelle importance, la State Bar Association?

Polshek Ce fut pour la plus grande part un bâtiment neuf. A Albany, il y avait quatre maisons en grès, situées en bordure d'un grand parc. Du point de vue urbanistique, c'était un coin très important dans l'ensemble de la capitale, où le Capitole d'Etat de Richardson constitue le point culminant. A cette époque, ce coin comprenait l'hôtel de ville d'Albany et plusieurs tribunaux. A l'époque, personne ne se préoccupait de la conservation historique. Il n'y avait que de vieilles dames pour se consacrer à la sauvegarde des bâtiments anciens. Mes clients voulaient un nouveau symbole qui se ferait remarquer dans le parc. La commission de la vallée de l'Hudson a fait opposition. Je savais qu'il y aurait un grand problème. J'ai regardé la rue et j'ai compris que ce serait une erreur de faire cela. Même si on me donnait une colline déserte pour faire ce genre de bâtiment — je n'aime pas faire ça. Rosemary Hall en est un bon exemple. Le plan de masse que I.M. Pei avait proposé prévoyait de placer la nouvelle école des filles sur le sommet de la colline. Je n'ai pas voulu le faire. Je l'ai intégrée dans la pente de la colline grâce à des terrasses, de sorte que l'ensemble paraisse englouti dans la jungle. Cela provient peut-être des problèmes de mon égo. Je préférerais, s'il est possible, ne pas être dans la situation de devoir me forcer à faire partie d'une histoire continue de la production des formes architecturales nouvelles. Je déteste faire des maisons particulières. J'en ai fait quelques-unes, mais elles ont été construites ou pour des clients qui sont tellement connus qu'il est impossible qu'elles soient publiées ou elles sont enterrées.

Diamonstein Quelles sont les maisons qui ont été enterrées ?

Polshek La maison-piscine à Purchase, New York, pour la Bar Association, je les ai venu venir et je leur ai dit : « Voyons, gardons le bâtiment ancien et débarrassons-nous de la partie arrière. » Ainsi, le nouveau bâtiment ne sera pas strictement limité, c'était du moins un des éléments de mon argumentation, par les hauteurs de corniche et par son échelle par rapport à la rue. Je pourrai faire quelque chose de raisonnablement libre qui s'accordera quand même aux rues situées derrière et aux petites maisons hollandaises qui les composent. C'est ainsi que cela s'est passé. Et puis, tout d'un coup, je me suis trouvé dans le monde de la conservation.

Diamonstein On en a dit qu'elle eut mérité un prix et qu'elle représentait la forme d'architecture la plus civilisée et la plus parfaitement adaptée tant aux nécessités du quartier qu'à celles de la Bar Association. A partir de là, vous avez poursuivi dans cette voie avec de nombreux autres projets de conservation.

Polshek Et nous continuons à le faire. Un tiers du travail du bureau est consacré à la conservation. La Customs House, quand elle réussira, augmentera encore la liste. A mon avis, la conservation, comme le post-modernisme, se laisse un peu emporter par son argumentation. Comme je l'ai dit hier soir à notre ami mutuel, Kent Barwick, le président de la Commission pour la conservation des monuments, il se pourrait qu'il y ait un contre-coup à cause des forces les plus réactionnaires de la société. Ce que je veux dire, c'est qu'il y a un tas de collusions accidentelles qui pourraient aboutir à créer une indignation terrible contre ce genre de réglementations excessives de la conservation historique et contre la base fragile de son jugement. Vous savez, un groupe de commissaires d'une commission quelconque de monuments dont vous faites partie — ce n'est pas la ville de New York, c'est principalement l'Etat de New York — mais ils forment bloc pour dire: « Vous voyez, c'est très joli vu d'ici, mettez-le sur le... »

Diamonstein Que voulez-vous dire par « se laisser emporter » ? Jim, je partage votre préoccupation quant à la désignation de n'importe quelle propriété comme monument classé, mais là, c'est faire une charge un peu trop généralisante. Et je n'aimerais pas que ce soit vous qui meniez ce contre-coup, particulièrement en ce moment où l'on est plus sensible et plus compréhensif quant à la nécessité de conserver les meilleurs d'entre les bâtiments de qualité.

Polshek Ne me comprenez pas de travers. Si l'on n'y prend pas garde, cela disparaîtra. Des institutions, des églises, des universités, des étudiants et des architectes vont tirer le trait. Et avant qu'on s'en soit aperçu, les politiciens auront supprimé le budget.

Diamonstein Où pensez-vous qu'il faudrait tirer ce trait?

Polshek Je pense — et j'en ai eu l'expérience — que la base de jugement sur laquelle ces classifications sont faites est souvent arbitraire.

Diamonstein Où avez-vous eu ce genre d'expérience?

Polshek A Columbia.

Diamonstein Avec la Commission de conservation des monuments de la ville de New York?

Polshek Non, pas avec l'organisation de la ville de New York. Avec celle de l'Etat, avec le Département de conservation. Des commissaires sortent de la bibliothèque Low, regardent vers la bibliothèque Butler et disent: « Quelle perspective merveilleuse. Nous classerons le campus tout entier. »

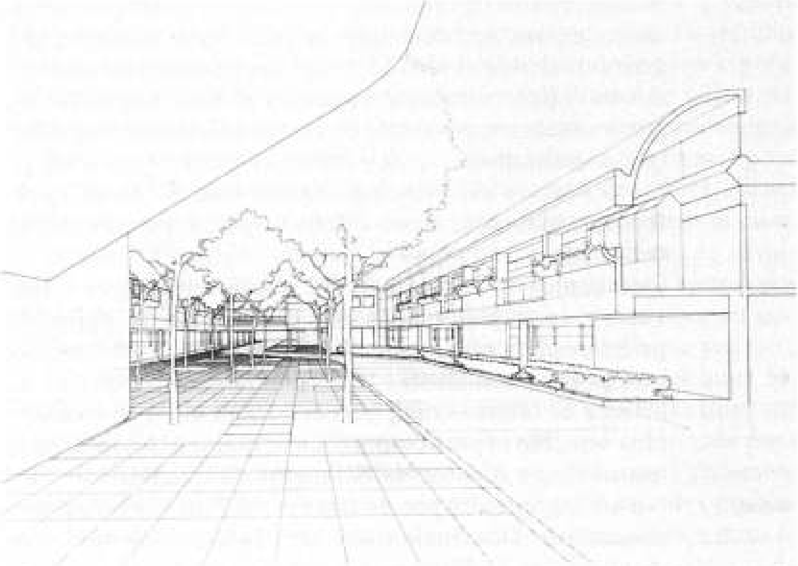
Diamonstein Un peu hyperbolique.

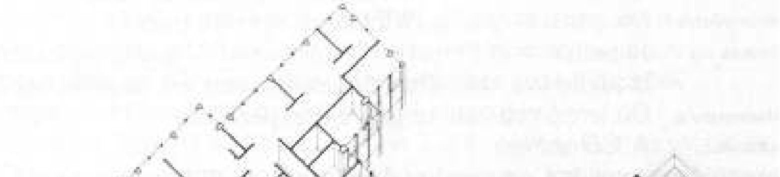
Polshek Oh non, non. Il y a une montagne de documents. Il y a des raisons de sauver certaines choses et des raisons de n'en pas sauver d'autres.

Diamonstein Y a-t-il une orientation dans ce sens au niveau de l'éducation des architectes? Est-ce qu'on leur enseigne à construire d'une manière plus compréhensive et à adapter les bâtiments, ce qui, dans le passé, n'était certainement pas considéré comme faisant partie de l'enseignement architectural?

Polshek Eh bien, je ne crois pas que la question soit nécessairement que le bâtiment paraisse compréhensif. Mais je pense qu'il y a des questions très complexes d'échelle et de proximité, de clair et d'obscur, de perspective et d'agrément visuel, de texture. Celles-ci ne sont vraiment pas assez étudiées. C'est une affaire très compliquée. Il faudrait faire des modèles, littéralement faire des maquettes. Com-

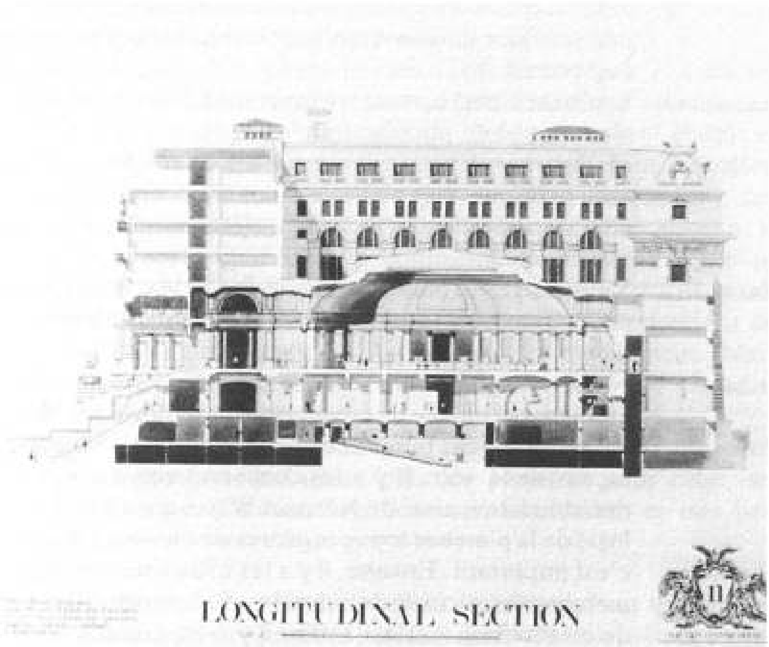
Centre Médical, Napa, Calif., dessin.



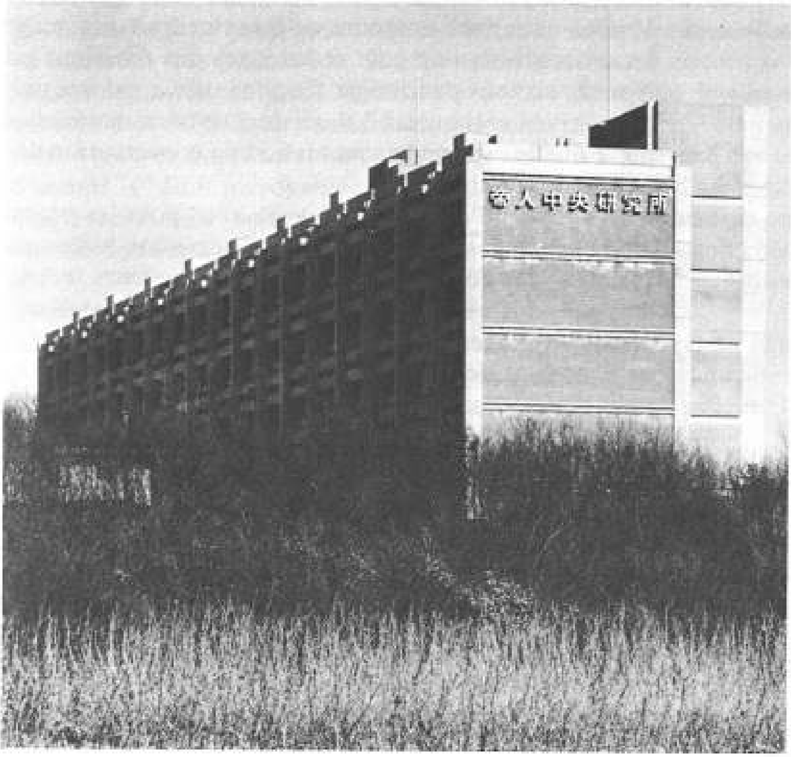


Backer & Spielvogel, Inc., New York, N.Y., dessin axonométrique.

Concours pour la restauration de la United States Custom House (bureau des douanes) en collaboration avec Marcel Breuer Associates, New York, N.Y., dessin.


LONGITUDINAL SECTION
11

Tour de laboratoire, Institut central de recherche Teijin Limited, extérieur, Tokyo, Japon. Crédit photographique: Akio Kawasumi.



ment ceci se voit-il et à quoi ressemble-t-il ? Je pense que les budgets des services de conservation ne devraient pas être diminués mais augmentés.

Diamonstein En fin de compte, entrevoyez-vous que la conservation puisse devenir un outil de planification ?

Polshek Malheureusement, je pense que le vrai risque c'est qu'il devienne un outil politique. Les politiciens commencent à se servir des questions de conservation pour des buts qui leur sont propres, pour des raisons quelconques.

Diamonstein Vous dirigez la plus importante école de conservation historique du pays. Comment traitez-vous ces problèmes dans votre travail quotidien ?

Polshek Nous nous débattons avec le problème de la nature de ce qui est enseignable en vue de créer une discipline. Vous savez, ce n'est plus le premier élan. C'est une discipline. En fin de compte, il y a trois façons de le voir. Il y a les conservateurs qui sont essentiellement des chimistes, ainsi de Norman Weiss qui connaît tout sur la pathologie de la pierre et tous ces genres de choses. Cela paraît drôle, mais c'est important. Ensuite, il y a les urbanistes qui traitent des problèmes de conservation de quartiers, de compensations économiques et de restrictions légales. Enfin, il y a les architectes. Ils doivent être très bien formés.

Diamonstein Voulez-vous faire entendre qu'il reviendrait aux architectes d'être les seuls arbitres du goût et les juges des décisions publiques ?

Polshek Non. Je ne veux pas dire ça. Ce que je dis, c'est que oui, absolument et positivement, quand il s'agit de questions matérielles. Pour n'importe quelle espèce de commission de conservation de monuments, tout dépend de l'équipe.

Diamonstein Quels genres d'emplois envisagez-vous pour les personnes non-architectes que vous formez à la conservation historique ?

Polshek Eh bien, des conservateurs, des conservateurs techniques travaillant dans différents services de planification, des historiens, et puis ceux qui rédigent la législation, ceux qui l'orientent, ceux qui travaillent pour des fondations privées, ceux qui collectent des fonds pour la sauvegarde des bâtiments, ceux qui informent le public, ceux qui écrivent sur ce sujet. Il y a beaucoup de choses. En fait, ils obtiennent des emplois merveilleux et de plus en plus d'étudiants cherchent à obtenir les deux diplômes, celui d'architecture et celui de conservation.

Diamonstein Au cours de ces dernières années, vous avez pris en charge des projets très divers, tel celui du Centre médical de Napa, une sorte de supermarché médical. Vous avez projeté une résidence pour le consulat des Etats-Unis à Lyon, en France, et à Riverdale, New York, les Delafield Estates qui comprennent trente maisons neuves; le coût du projet est d'un demi-million de dollars. Pouvez-vous nous décrire ces projets ? Le dernier d'entre eux est aujourd'hui particulièrement important. Vous avez dit des Delafield Estates qu'ils sont sujet à controverse. Dites-nous pourquoi.

Polshek Ils sont situés sur un très beau terrain de quatre hectares et demi sur lequel on trouve deux cent cinquante-huit espèces d'arbres. Les voisins craignent que leurs chemins de campagne soient élargis et notre travail consiste à placer ces maisons de telle manière qu'on puisse sauvegarder autant d'arbres que possible. Ce que nous faisons. Nous sommes également obligés d'intégrer les maisons dans le site de telle sorte que celles-ci complémentent l'architecture de Riverdale. Nous faisons les études à ce sujet. C'est un projet extrêmement difficile. Il y a des problèmes de forme, des questions de style, de botanique. Tout y est. La politique et tout le reste. Mais cela avance très gentiment.

Diamonstein Et le centre médical de Napa?

Polshek Il est presque construit. J'y travaille avec Peter Gluck, un jeune partenaire venu dans le bureau pour ce projet et pour celui des Delafield Estates. C'est un bâtiment très intéressant et très peu coûteux, construit comme un porte-avion.

Diamonstein Tripartite?

Polshek Non, mais biaxial. La circulation dans le bâtiment est très importante. Ça ressemble à plusieurs bateaux accostés l'un près de l'autre avec deux passerelles qui relient les ponts ouverts sur lesquels les gens circulent. Ils sont recouverts de voûtes en contre-plaqué. C'est un bâtiment très intéressant. Il serait plus intéressant encore si le budget accordait un autre million de dollars pour une meilleure exécution et de meilleurs matériaux. Mais, du point de vue conceptuel, il est très important. Les planificateurs lui ont cherché des tas d'ennuis. C'était incroyable. Ils ont alourdi le budget d'au moins quatre cent mille dollars à cause des retards. Et maintenant, ils n'aiment pas la couleur du bâtiment et voudraient qu'elle soit changée.

Diamonstein Quelle est la couleur du bâtiment?

Polshek Approximativement framboise, crème et terre cuite. C'est un bâtiment qui paraît solide. Et c'est un bâtiment dont le programme est très intéressant. Les bâtiments médicaux le sont généralement. Je pourrais en parler à l'infini. Je l'aime beaucoup.

Diamonstein Parlons de Lyon, en France. Je sais qu'il s'agit d'un consulat et d'une résidence que vous avez dessinés avec un plaisir particulier. Comme c'est malheureusement souvent le cas pour les architectes, ce projet fera partie de vos archives. Parlez-nous de l'évolution de ce projet et de son état actuel.

Polshek Eh bien, son état actuel, c'est la mort. Le bureau de gestion et du budget du gouvernement fédéral l'a arrêté parce qu'il a pensé qu'il coûterait trop cher. Trop peu d'Américains y travaillent. Mais ce fut très important pour moi et pour le bureau, parce qu'il a constitué une sorte de partage des eaux. Après toutes mes déclarations d'énergumènes à propos du bâtiment isolé, celui-ci se trouve dans une situation très spécifique, à côté d'un très beau parc. C'est comme si nous pouvions construire des villas en bordure du Central Park. Mais ce parc est encore plus beau que ce dernier. Il y a un grand musée en face, un grand et merveilleux boulevard et de nombreux autres consulats. Ce fut une sorte de partage des eaux en ce sens qu'il a rassemblé énormément de choses qui étaient apparues dans le passé sur des bâtiments au cours de mon travail.

Diamonstein Considérez-vous ce bâtiment comme une sorte de sommaire?

Polshek Il condense certaines choses, mais le plus important, c'est qu'il a engendré une nouvelle orientation. Et plus important encore, il a modifié ma façon de travailler avec les gens dans le bureau. Il y a des années, je partais, je faisais mon travail et en rentrant, je disais: « Le voici. » Vous savez, c'est ainsi que les 'vrais architectes' sont censés agir. Beaucoup d'entre eux le font toujours, je suppose.

Diamonstein Je note que, sur votre en-tête, à la mention « James Stewart Polshek » s'ajoute maintenant « et Partenaires ».

Polshek Oui. Il y a de jeunes partenaires.

Diamonstein Vous venez de dire que vous étiez engagé dans une collaboration avec Peter Gluck. Vous collaborez aussi avec Max Bond pour le Harlem Mall. Comment tout cela fonctionne-t-il?

Polshek Eh bien, cela fonctionne assez bien. Cela élargit un peu les choses. Lorsqu'on prend des décisions avec des personnes appartenant au bureau, elles ont tendance à moins défendre leurs points de vue que quelqu'un qui prend des risques avec vous. Mais cela marche assez bien parce que nous voyons les choses d'une manière très semblable. Cela me plaît de travailler avec des gens que j'aime. Et j'aime travailler avec les personnes du bureau sur des questions de dessin.

Diamonstein Dans quelle mesure une personne aussi occupée que vous parvient-elle encore à s'approcher de la planche à dessin? Dans quelle mesure êtes-vous impliqué dans le processus du dessin et quelle part de responsabilités déléguez-vous?

Polshek Evidemment, il y a des gens qui pourraient mieux que moi répondre à cette question. Je suis les choses de très près. Je suis toujours très proche de tout ce qui se passe dans le bureau. Mais je délègue davantage. J'ai le meilleur bureau que j'aie jamais eu dans mes seize ou dix-sept ans d'exercice. Il faut qu'on se connaisse, qu'on travaille ensemble et qu'on sache leur façon à eux de travailler. Et eux doivent pouvoir prévoir ce qu'on pense. Mais je me sens extrêmement proche d'eux. Une des raisons en est si banale qu'elle paraît ridicule. Le bureau s'est regroupé sur un seul étage. Avant, il était réparti sur deux étages. Monter et descendre ne facilitent pas le rapprochement.

Diamonstein Avec tout le travail et les identités multiples que vous avez, jusqu'à quel point pouvez-vous participer au processus du dessin?

Polshek Eh bien, j'y participe beaucoup. En réalité, j'aime faire des intérieurs. C'est une confession que Charles Gwathmey et moi, nous nous sommes mutuellement faite. Tous deux, nous aimons faire des intérieurs. Nous étions obligés de le chuchoter. Mais aujourd'hui, on peut le dire à haute voix, je crois.

Diamonstein Vous avez dit que vous étiez peu intéressé par la commande de la maison individuelle. Il n'en reste pas moins que le début de votre carrière vous a obligé à vous y soumettre.

Polshek Non, la raison n'est pas là. Tout simplement, je n'aime pas faire ça. Ou c'est l'un ou c'est l'autre. Ou une sorte d'admiration avec des : « Oh, mon Dieu, vous êtes mon artiste, faites-moi quelque chose ». Ou c'est l'inverse, et vous êtes un esclave qui se démène comme un quelconque décorateur pour choisir des interrupteurs et des tissus d'ameublement au 939. Et, à vrai dire, je n'aime ni l'un ni l'autre de ces extrêmes.

Diamonstein Vous dites que vous n'aimez ni la commande personnelle, ni la maison individuelle. Mais en même temps, vous dites que le dessin d'intérieur vous intéresse.

Polshek C'est parce que je le considère comme de l'architecture. Vous savez ce qui m'intéresse? Ce sont les résultats immédiats. On peut se lancer dans des expériences. On peut vraiment essayer des théories concernant le mouvement, les lignes de vision, la couleur et l'éclairage. Ça, on ne peut pas l'apprendre dans un livre. Je veux dire qu'il faut le faire et le refaire pendant des années.

Diamonstein Vous trouvez une satisfaction dans l'aspect travail de laboratoire qu'il y a dans les travaux d'intérieurs...

Polshek Oh, oui. Merveilleux. Et je suis profondément reconnaissant à la compagnie de la Consolidated Edison. Elle a été un très bon client et cela fait maintenant quatre merveilleuses commandes que nous avons eues pour elle. Trois d'entre elles sont des intérieurs et je pense qu'ils seront tous très intéressants. Ils lui fourniront exactement ce dont elle a besoin et nous, nous avons également beaucoup appris.

Diamonstein Par ce que vous avez dit au sujet du dessin d'intérieurs, vous semblez vouloir dire que le dessin d'intérieurs d'endroits comme les bureaux, où beaucoup de gens passent la plus grande partie de leur vie, est, dans ce pays, le domaine le plus négligé du design. Est-ce bien cela?

Polshek Oui, c'est un peu du même genre que la conservation. Vous voyez, je suis convaincu qu'il y a beaucoup de gens dont la formation est exécrable. Dans certains endroits, il n'est même pas nécessaire d'avoir une autorisation. Les gens qui créent des lieux où vivent et travaillent des êtres humains n'ont pas reçu la formation qu'il faut et ne savent pas agencer les choses d'une façon correcte. Je ne parle pas de la décoration en ce moment. Vous, vous aimez peut-être le bourgogne et les chaussettes rouges et moi, je préfère peut-être d'autres choses. Je ne parle pas de cela. Je parle des formes qui créent ou ne créent pas l'angoisse, qui entraînent votre mouvement, qui font que vous avez envie de sourire ou de pleurer. Je parle de la modification que l'architecture peut apporter à ce comportement. C'est là une chose dont personne ne sait rien. Je pense donc que les intérieurs sont importants et nous en réalisons actuellement quelques-uns. Parmi eux, il en est un dont vous avez sans doute entendu parler, celui des bureaux pour l'agence de publicité Backer & Spielvogel, sur la 42^{e} Rue. Quand cet intérieur sera achevé, je pense qu'il constituera également une sorte de partage des eaux. Il a incorporé un tas d'idées qui avaient antérieurement surgi dans des bureaux comme celui de Simon & Schuster, mais tout est allé bien au-delà du prévisible, ce qui nous a amené à nous attaquer au problème d'une façon différente de celle que nous utilisions auparavant. Ce fut une très importante expérience d'apprentissage pour moi-même et pour ceux du bureau qui y ont participé. Et je pense que ce sera une réussite pour les propriétaires.

Diamonstein Quels sont les problèmes que vous avez résolu grâce à cette commande ?

Polshek Nous ne les avons pas encore résolus, puisque ce n'est pas terminé. Dans un des cinq étages de cette entreprise, nous avons pris la merveilleuse façade qui donne sur Bryant Park et la Bibliothèque Publique. Les clients voulaient situer les bureaux du côté de la façade — vous savez, cela donne des bureaux agréables et ensoleillés.

Nous les avons convaincus de reléguer les bureaux à l'arrière pour créer une galerie publique, une sorte de pont ressemblant beaucoup au bâtiment médical de Napa. La galerie donne accès à tous les principaux espaces communs de cette entreprise, sa bibliothèque, sa salle de réunions, sa salle d'exercice, ses salles de repos. Ils se trouvent situés derrière un écran de verre, une grille de panneaux en verre de quarante centimètres chacun, les uns translucides, d'autres transparents et parfois des miroirs. Tous les endroits d'activité reçoivent un éclairage et une vue indirectes, tandis que tous peuvent bénéficier de cette promenade. Ce sera merveilleux pour leurs clients et tout le monde dans le bureau pourra en profiter. Il y aura certainement de nombreux effets visuels, l'utilisation des miroirs devrait amener des surprises.

Diamonstein Lors de la réalisation des bureaux de Simon & Schuster, ceux-ci avaient souhaité qu'il n'y eut rien du clinquant habituel des agences de publicité. Que voulait cette agence de publicité-ci et qu'obtiendra-t-elle ?

Polshek Elle ne voulait rien du clinquant publicitaire ! Elle voulait quelque chose de classique, en fait très proche de ce qui a été fait chez Simon & Schuster. C'est avec ce genre de client que je m'entends bien. Je veux dire que quand il s'agit de travaux de cet ordre, j'ai une veine traditionnelle en moi. Je n'aime pas le clinquant non plus. Toutes les deux voulaient un intérieur plutôt classique, en sourdine, calme et peu voyant, — certainement pas ce que l'on trouve chez Bloomingdale.

Diamonstein Vos différentes identités vous obligent à évoluer continuellement entre elles... entre le domaine universitaire qui traite de la théorie, les hommes d'affaires qui traitent d'une autre sorte de réalité et des politiciens et des constructeurs qui s'attachent à une autre réalité encore. De quelle manière les architectes universitaires traitent-ils actuellement les problèmes relevant de l'économie, de l'énergie et du zoning ?

Polshek Que voulez-vous dire par architectes universitaires ? En suis-je un ?

Diamonstein Je dirais que oui.

Polshek Suis-je un architecte universitaire ? Je veux dire qu'il y a des architectes et qu'il y a des universitaires. Ou vous construisez ou vous ne construisez pas. Là est la différence. Bâtir est très inquiétant. Une fois qu'on le fait, on devient un peu plus conciliant. Mais je pense que votre question est raisonnable.

Diamonstein La question était : est-ce qu'il consacrent autant d'attention qu'ils le faisaient autrefois aux questions d'ordre économique, énergétique ou de zoning ?

Polshek La réponse c'est que même si on ne le veut pas, on est bien obligé de le faire.

Diamonstein Pourquoi ?

Polshek Eh bien, je vous le dirai. Nous sommes en train de faire une école, un projet merveilleux dont je ne vous ai pas parlé, bien qu'il soit très avancé. Il s'agit d'une addition à une école moyenne de Montclair, New Jersey, appelée Glenville Middle School. Le projet conserve l'ancien et ajoute du neuf. Je pense que ce sera très réussi. On est confronté à des conseils et à des comités scolaires. Il y a les écologistes. Les gens du 'Green Belt'. Il y a ceux de l'éducation nationale qui, à Trenton, s'occupent de tout, y compris des hauteurs des rebords de fenêtres. Ce qui veut dire qu'il y a toute une hiérarchie de régulateurs. Il y a les gens du budget. Ainsi, il est peu probable qu'on puisse être irresponsable aujourd'hui. Il y a tous ces économistes, botanistes, planificateurs et ingénieurs des sols, des responsables du trafic et Dieu sait quoi d'autre. Le problème c'est qu'au milieu de tout cela, on peut toujours finir par avoir un bâtiment très médiocre et affreux qui remplit les conditions économiques et d'environnement.

Diamonstein Eh bien, qui devrions-nous blâmer : les régulateurs ou les architectes ?

Polshek Non, blâmez les architectes.

Diamonstein Mais dans quelles proportions le projet reste-t-il aux mains de l'architecte ?

Polshek Oh, il en reste beaucoup ! Cela prend simplement beaucoup de temps. C'est tout. Autrefois, vous savez, aux réunions qu'on a avec les clients, ceux-ci se sentaient obligés d'amener deux personnes avec eux. Aujourd'hui, ils viennent à dix-huit. Je n'exagère pas. Dans les organisations privées, de grandes entreprises dont je ne citerai pas les noms, amènent quinze personnes à une réunion. Et cela prend beaucoup de temps. Tout est réglé à mort et le fait est que cela se fait sentir sur les honoraires qu'on est obligé de demander.

Diamonstein D'après vous, quelle part d'attention le secteur public consacre-t-il actuellement au dessin architectural; plus qu'autrefois ou moins ?

Polshek Oh, je pense, beaucoup plus. Tout le monde achète des livres sur l'architecture, sur le design et des choses de ce genre.

Diamonstein En quoi cela se manifeste-t-il ?

Polshek Eh bien, les gens ont une vision beaucoup plus raffinée. Parfois, je souhaite qu'il n'en soit pas ainsi. Ce n'était pas comme cela il y a quelques années d'ici où nous revenions de Finlande en pensant avoir découvert Marimmeko et où nous rapportions des paniers et des chaises en paille de Charlotte Perriand. Nous étions si heureux d'avoir ces rares œuvres d'art populaire ou de design. Ensuite, Ben Thompson est arrivé avec 'Design Research' et toute cette affaire est devenue tellement populaire qu'il n'est plus personne qui n'ait ses douze horloges italiennes et le reste.

Diamonstein Donc, le bon design se transforme en cliché quand trop de gens en possèdent ?

Polshek Non, pas vraiment. Malgré tous ces gens qui se préoccupent des handicapés, des personnes âgées, des enfants et de je ne sais pas quoi encore, je ne suis pas du tout convaincu que nous vivions dans une société qui soit en aucune façon plus humaine aujourd'hui qu'elle ne l'était avant l'existence de tous ces régulateurs. Etes-vous passée dernièrement dans la 132e Rue ?

Diamonstein Considérez-vous que les régulateurs constituent une classe inutile ?

Polshek Non, ils ne sont pas totalement inutiles. Simplement, ils m'étonnent. Si vous parlez avec qui que ce soit dans le Département de la santé, celui de l'enseignement ou du bien-être social, on vous fera une corrélation directe entre l'existence de ces services de régulations et la qualité de la vie. Mais je vous le dis, cela ne fait vraiment pas une si grande différence que ça.

Diamonstein Mais cela corrobore le point que nous avons abordé tout à l'heure sur l'orientation progressive de l'architecture dans le sens de l'art pour l'art, tandis que la relation de l'architecture à des beoins et à des buts sociaux se trouve menacée. Et maintenant, vous semblez indiquer que la menace provient aussi de l'extérieur en raison des multiples incursions qui ont lieu au cours du processus du dessin.

Polshek Oui, il n'y a pas de doute. Je vous dis : aujourd'hui, les architectes doivent savoir écrire et parler aussi bien que dessiner. Depuis l'existence des premiers architectes professionnels, au cours du quinzième siècle, je crois, il me semble qu'il y a eu une sorte d'amalgame du baratineur et du visionnaire. Et de ce côté-là, ça n'a vraiment pas changé. Mais il devient de plus en plus rare qu'on ait un client avec lequel on puisse avoir un contact direct. Nous avons la bonne fortune qu'il en demeure quelques-uns. Mais tout le monde veut des comités, des gestionnaires et ainsi de suite, et cela n'est pas un heureux état des choses.

Diamonstein Je ne sais pas dans quelle catégorie vous situez votre rôle au sein de la Urban Development Corporation. Vous avez été particulièrement actif en tant que consultant de l'UDC pour le site du centre d'assemblées...

Polshek Et également pour Roosevelt Island.

Diamonstein Qu'en est-il?

Polshek Eh bien, ça c'est un rôle important. C'est quelque peu ambigu, comme à Columbia. Je vois mon rôle comme visant d'abord à sélectionner puis à protéger l'architecte et l'intégrité de son dessin vis-à-vis du directeur de la construction, des services publics et de tous ces gens qui sont prêts à grignoter le dessin. Et cela a bien fonctionné dans le cas du centre d'assemblées. Mais je vous le dis, ce n'est pas ce que j'aimerais faire tous les jours de la semaine — ces réunions, c'est horrible.

Diamonstein A quels niveaux interviennent les dix-huit personnes? Quelles sont les contraintes auxquelles Monsieur Pei et ses associés, les architectes du centre d'assemblées, ont été confrontés?

Polshek Il y en a incroyablement beaucoup. En fait, le site est trop petit pour le programme. Le programme est trop vaste pour le budget; le budget, insuffisant pour les détails. Ce sont là beaucoup de contraintes. Mais, ces architectes sont effectivement ceux qu'il faut pour cette commande. Et Jim Freed, leur associé pour le dessin de ce projet, est absolument la personne adéquate. Il est d'une formation Mies van der Rohe et extrêmement discipliné. De plus, le bureau a de la capacité technique et une sensibilité artistique. Le centre d'assemblées tout entier comportera quatre détails principaux, répétés à l'infini. J'exagère, mais la jointure de ferme, en particulier, là où le verre est fixé et où il rencontre l'aluminium, sera répétée partout. C'est ... très beau.

Diamonstein Etant donné toutes ces contraintes et limitations, à quelle sorte de bâtiment pouvons-nous nous attendre?

Polshek C'est un grand 'Crystal Palace'. C'est un grand et beau hangar. En gros, c'est une construction énorme qui va de la 34ᵉ à la 39ᵉ Rue et qui se termine en un pont. Vous voyez, en vue d'en établir le coût, nous avons réalisé une étude de praticabilité du dessin de ce bâtiment. L'étude que nous avons réalisée ressemble curieusement au produit final au niveau de la disposition de l'axe principal à travers le bâtiment.

Diamonstein Est-ce qu'il existe des moyens d'améliorer la mise en œuvre du dessin?

Polshek Eh bien, la qualité des promoteurs est en train de s'améliorer. Il y a des promoteurs éclairés et d'autres qui le sont moins. Comme pour tout le reste, ils ne sont ni tous mauvais ni tous bons. Je pense que nous devons nous entendre. Pour la première fois dans une ville américaine que je connais bien, je pense qu'il y a effectivement des personnes tout à fait excellentes dans la commission d'urbanisme de New York qui a rassemblé ce qui était auparavant le groupe de dessin urbain, le bureau de planification du centre ville et divers autres bureaux de planification. S'il est un héritage heureux qu'ait laissé l'administration Lindsay, c'est celui-là. Boston possède une bonne autorité publique. Toutes deux ont des groupes de jeunes architectes et d'urbanistes très responsables. Lorsqu'on fait un bâtiment pour des promoteurs et qu'on vient discuter avec eux de la mise en œuvre, ceux-ci sont en mesure soit de vous aider, soit de mettre des bâtons dans les roues.

Diamonstein Pouvez-vous nous citer quelques exemples de bâtiments importants construits à New York par des promoteurs au cours de ces dernières années ?

Polshek Oui, 80 Pine Street, qui est également un bâtiment de Freed. C'est ce bâtiment blanc en acier, situé au sud de Manhattan. Ça c'est un excellent bâtiment. On dirait qu'il est fait pour Chicago.

Diamonstein Vous voulez dire que l'avenir est plus prometteur ?

Polshek Oui, Récemment, il y a eu un concours pour l'aménagement de l'East River au sud de Waterside où des promoteurs et des architectes ont formé équipe. Toutes ces équipes semblent être très bonnes et il importe peu de savoir qui obtiendra le travail : ils feront probablement diablement mieux que Stuyvesant Town.

Diamonstein Quelle est aujourd'hui l'ambiance dans laquelle baigne la communauté architecturale de New York ? Est-elle optimiste ?

Polshek Très nerveuse.

Diamonstein A-t-on le sentiment qu'on s'avance vers une période active de bons travaux innovateurs ? Pourquoi sont-ils si nerveux ?

Polshek Parce qu'il n'y a pas de pétrole. On ne sait pas quand les lumières s'éteindront. Il y a relativement peu d'argent ? L'inflation est démente. Il a été fortement question de récession. Donc, je puis dire que nous sommes tous très nerveux. Je passe une énorme quantité de temps à essayer d'obtenir des commandes qui seront à l'épreuve de la récession pour que nous puissions maintenir le bureau dans cette éventualité. Et j'espère y parvenir.

Diamonstein Je l'espère également. Peut-être recommencerez-vous à aimer la conservation.

Polshek Nous l'aimons beaucoup actuellement. Je ne veux pas qu'on interprète mal mes commentaires sur les régulateurs. Mais comme votre président de la commission pour la conservation des monuments me l'a dit lui-même : il commence à y avoir un problème. Il est probable qu'il faudrait que les commissions siègent avec des gens venant d'autres milieux pour avoir ensemble quelques séances très calmes, en dehors des convenances, afin de dire où nous en sommes.

Diamonstein Je pense effectivement qu'il est très important, tant pour les milieux de la conservation que pour les milieux architecturaux et d'aménagement, qu'il y ait des alliances nouvelles et fécondes et surtout des échanges d'idées. Qu'en est-il du milieu artistique? Pensez-vous qu'il existe des liens plus étroits avec le milieu architectural que par le passé ou que l'éloignement s'est accru?

Polshek Eh bien, je ne sais pas grand-chose sur les milieux artistiques. Je sais ce que j'aime.

Diamonstein Qu'est-ce que vous aimez?

Polshek Mon client japonais m'a présenté à un sculpteur. Les noms importent peu. Il y avait, à l'extrémité de l'axe longitudinal d'un grand bâtiment d'accueil, deux grands murs qui faisaient partie de mon premier bâtiment japonais. Le sculpteur m'a montré des choses et j'étais un peu inquiet à ce sujet. Quand j'y pense aujourd'hui, il me semble même avoir été grossier. Je suis allé voir son four et j'ai vu tous ces morceaux qui provenaient du four, parsemés sur le sol — des briques et des pièces courbes dont certaines étaient noires et d'autre terre cuite ou ivoire. Et j'ai pensé: c'est ça. Je lui ai donc dit: « Venez, nous allons monter sur l'échelle ». Et nous sommes montés sur deux très hautes échelles et nous avons fait arranger les morceaux sur le sol par une autre personne. Ensuite, je suis descendu et j'ai déplacé des morceaux. Et nous nous y sommes mis tous les deux et sommes parvenus à faire un dessin. Il a ensuite pris la relève en fonction de ce qui était fait, l'a complété et l'a enfin construit. Et c'est effectivement assez merveilleux.

Diamonstein Est-ce qu'il y a actuellement des artistes avec lesquels vous aimeriez travailler?

Polshek Sur quoi?

Diamonstein Sur n'importe quel projet sur lequel vous travaillez.

Polshek Vous savez, j'adore Richard Diebenkorn, mais je ne travaillerais pas avec lui. Je n'en aurais pas le toupet. Je tomberais à genoux devant lui. Que voulez-vous, comment parler à quelqu'un comme lui? Vous parlez de travailler dans un sens sculptural, avec Noguchi, par exemple?

Diamonstein Oui.

Polshek Eh bien, si j'avais un bâtiment approprié, je pourrais facilement parler à Noguchi. J'adore également l'art du textile et l'art populaire japonais. J'aime toutes les sortes d'art populaire, mais ce qui m'intéresse particulièrement, c'est l'art populaire japonais. On a des clients et on leur dit: « Il vous faut une tapisserie ici ». Et lorsqu'on leur dit que la tapisserie va coûter soixante-cinq mille dollars, ils commencent à s'inquiéter sérieusement. Et moi aussi parce qu'il se pourrait qu'ils disent: « Fantastique. Nous allons acheter la tapisserie et nous utiliserons de la quincaillerie bon marché »...

Diamonstein … et l'on récupérera le prix sur les finitions.

Polshek Eh bien, il faudra bien le récupérer quelque part. Si on peut l'insérer dans un bâtiment public, là c'est merveilleux.

Diamonstein Eh bien, il s'agira de plus en plus souvent de bâtiments publics. Une proposition de loi visant à affecter un demi à un pour cent du budget pour intégrer des œuvres d'art dans l'architecture deviendra bientôt une loi effective. Jusqu'à présent, il n'existe qu'un accord tactite de la part de la GSA. Donc, pour le meilleur ou pour le pire, une collaboration accrue va se développer entre les artistes et les architectes. Quelle est votre opinion à ce sujet ?

Polshek Eh bien, j'allais vous poser une question. Vous savez, ces grandes sculptures qui, pendant quelque temps, ont proliféré partout dans la ville de New York, pensez-vous qu'elles soient enrichissantes pour les gens de la rue ?

Diamonstein Je crains d'être obligée de citer Gyorgy Kepes sur le sujet de la collaboration entre l'art et l'architecture. Il a parlé de ces objets éphémères qui parsèment le paysage. Il les appelle des bibelots posés sur une cheminée victorienne plutôt que de la sculpture. Bien sûr, il existe des artistes de premier rang et des architectes de premier rang qui travaillent ensemble de temps à autre. Mais, ne serait-ce qu'en raison de la quantité d'argent qui sera disponible et de l'aspect idéologique présenté par l'art dans des lieux publics, il importe de prêter plus d'attention au problème de la collaboration entre de bons architectes et de bons artistes. Il ne s'agit pas simplement d'ornementation — d'ajouter après coup —, mais l'œuvre devrait être produite au cours du processus d'évolution du dessin.

Polshek Mais alors il faut que quelqu'un l'ait incorporé dès le début.

Diamonstein Les écoles d'architecture devraient certainement sensibiliser les architectes à cette possibilité.

Polshek Nous ne sensibilisons pas les étudiants. Si nous arrivons à enseigner quelque chose, nous avons de la chance. Rien qu'à la pensée qu'on puisse donner quelque éducation sur l'architecture en trois ans — je veux dire, c'est vraiment beaucoup demander. Je pense que nous faisons du très bon travail et un meilleur travail que qui que ce soit, tout en laissant de côté toutes ces balivernes idéologiques. Mais trois ans représentent une période très brève et on ne peut déjà pas tout apprendre à propos des codes de la construction. Des gens disent que nous devrions enseigner l'informatique aux architectes. L'informatique !

Diamonstein A quoi espérez-vous arriver ?

Polshek A enseigner le dessin — à enseigner aux gens une méthode pour faire la synthèse des idées et arriver à les communiquer sur le papier pour un grand nombre d'autres personnes. Je veux dire que c'est ça que…

Diamonstein Au cours de notre conversation, nous avons ressenti comme une note de désenchantement quant à la médiocrité dans de nombreuses professions. Que pensez-vous du niveau actuel de l'enseignement architectural, non seulement à Columbia, mais dans le pays tout entier ?

Polshek C'est très préoccupant. Ce n'est pas tellement fantastique. Cela s'améliore du fait que la masse des personnes susceptibles d'enseigner augmente. La difficulté provient de ce qu'ils veulent tous vivre dans trois villes alors qu'en fait il faudrait que quelqu'un aille à Auburn et un autre dans le Kentucky, des lieux qui sont vraiment éloignés de tout. Mais dans les écoles plus importantes, je crois que ça va. Je pense que nous pourrions faire beaucoup de choses. Il y a des courants intéressants. Je me considère moi-même comme quelque peu conservateur en face de tous ces gens accrédités qui viennent vous voir pour vous dire qu'il faudrait enseigner les guides-mains pour les handicapés. Qu'il faut consacrer un cours à ce sujet. Qu'il vous faut consacrer un cours à — que sais-je — la levée de plans de quantité, ce qui est une méthode anglaise d'estimation. Qu'il vous faut consacrer un cours à l'étanchéité et à l'énergie solaire. Une fois tout cela fait, il ne vous reste pas de temps pour dessiner. Il vous faut mettre certaines choses de côté. Je pense que la façon dont nous agissons, c'est de dire que ces choses-là s'apprennent plus tard.

Diamonstein Et que pensez-vous de l'état de l'architecture américaine d'aujourd'hui ?

Polshek Oh, bon Dieu, je pense qu'au bout du compte, ce n'est pas si mal. La difficulté c'est que le monde n'est pas uniquement composé de Stanley Tigerman, Michael Graves, Bob Stern, Venturi et Moore. Je veux dire qu'il y en a d'autres, mauvais, bons ou moyens. Nous savons tous que les premiers sont bons ou drôles, ou n'importe quoi. Mais il y a vraiment un très grand nombre d'architectes, dont personne ne sait rien, qui exercent dans toutes sortes de lieux éloignés de tout. Il y a des gens qui font des contributions importantes qui ne seront pas reconnues simplement parce que celles-ci ne constitueront pas un événement à la Biennale de Venise. Il est probable que ces architectes-là n'ont jamais entendu parler de la Biennale de Venise. Ça, c'est un phénomène de mode, de la pâture pour les revues. Certains savent la façon dont il faut manipuler les journalistes et il y a des journalistes qui savent comment on manipule les architectes. Je suis convaincu qu'il en est de même dans le monde de l'art. Mais les enjeux sont un peu plus élevés en architecture.

Diamonstein Pourquoi ?

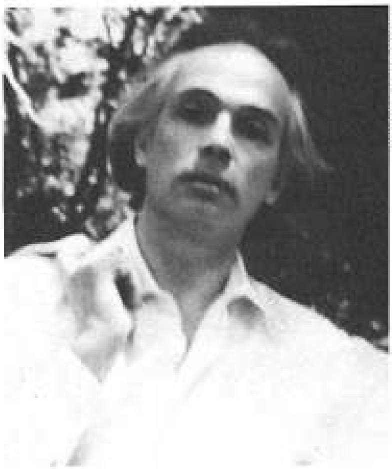
Polshek Parce qu'il y a quelqu'un qui publie quelque bâtiment ridicule avec une chose ici ou ailleurs, n'importe quoi ...

Diamonstein Est-ce un fronton que vous dessinez dans l'air ?

Polshek Je ne sais pas ce que c'est. Vous savez, une fois construit, l'immeuble AT & T sera un bâtiment beaucoup plus réussi que nous ne l'avons pour la plupart imaginé. Je pense que ce sera probablement un très bon bâtiment. Mais je ne voulais pas faire référence à ce bâtiment en particulier. On publie quelque chose dans une revue comme *Progressive Architecture*. Les lecteurs sont nombreux et les voilà partis. Si l'on se rend dans les villes du Midwest, il arrive parfois qu'on y rencontre quelque structure d'aspect bizarre qui apparaît comme une réplique exacte d'un Richard Meier. J'ai fait beaucoup de plaisanteries ce soir parce que je suppose que nous sommes censés être divertissants. Mais je pense que l'architecture est très sérieuse. C'est une affaire mortellement sérieuse et je ne pense pas qu'on puisse jouer avec elle. Je ne pense pas qu'il soit possible de rendre quelque chose acceptable à un client en lui disant que c'est du grand art. Votre client a parfaitement le droit de dire qu'il trouve ça ridicule; vous ne pouvez pas avoir un trou ici simplement parce que vous voulez un trou à cet endroit. Il vous faut une raison. Ce peut être une raison d'ordre formel ou visuel. *Cela* pourrait être une justification, mais il doit y avoir une justification. Il est totalement insuffisant que cela ne représente que le souhait de l'architecte de rappeler aux gens des significations. Allons donc — là-bas à East Tiaturck en Iowa — plus de signification? Faut pas charrier.

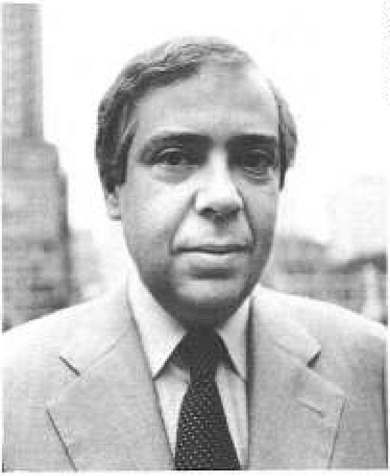
JOHN PORTMAN
JONATHAN BARNETT
RICHARD WEINSTEIN

John C. Portman, Jr.
Né à Walhalla, Caroline du Sud, 1924
U.S. Naval Academy, 1944-45
B.S. Arch. Georgia Institute of Technology, 1950



Nikolas L. Weinstein

Richard Weinstein
Né à New York, N.Y., 1932
B.A. Brown University, 1953
M.A. Columbia University, 1955
Ecole Supérieure de Design, Harvard University, 1958
M. Arch. University of Pennsylvania, 1961



Charles Traub

Jonathan Barnett
Né à Boston, Mass., 1937
B.A. Yale University, 1958
M.A. University of Cambridge, 1960
M. Arch. Yale University, 1963

Diamonstein Voici trois hommes dont les carrières englobent presque tous les aspects et toutes les réalités de l'architecture urbaine d'aujourd'hui — la planification urbaine, le design urbain, le financement, la législation, l'enseignement et, bien sûr, l'art de l'architecture qui paraît aussi souvent vivifiant qu'exaspérant. Richard Weinstein, ancien psychologue, est actuellement architecte consultant pour le design urbain. Fondateur, avec d'autres, du groupe 'Urban Design' pendant l'administration Lindsay, il a ensuite assuré la direction du bureau d'aménagement du bas Manhattan (Office of Lower Manhattan Development). Il a également été l'un des instigateurs du projet de condominium du Musée d'Art Moderne. Il est actuellement le vice-président de la 'Ville de la 42e Rue', un vaste ensemble consacré au domaine des communications, à la culture et au divertissement, proposé pour toutes les rues numérotées de 40 à 50 , dans la partie ouest de Manhattan. Jonathan Barnett a aussi des activités diverses. Ancien directeur du groupe de design urbain de la ville de New York, il est écrivain, critique, professeur et conseiller dans plusieurs grandes villes pour des problèmes relevant du design urbain. Il est directeur du programme de l'enseignement supérieur du design urbain au City College de New York, président de la Ligue Architecturale et l'auteur de nombreux articles et de livres très appréciés tel que *Urban Design As Public Policy* et un autre dont le titre est : *The Architect As Developer*. Ce dernier se rapporte aux travaux de John Portman qui en est le co-auteur. John Portman, un des architectes les mieux connus du pays, a son bureau à Atlanta. Il a ouvert la voie à la conception d'un architecte contemporain qui serait en même temps promoteur immobilier. Son hôtel Hyatt Regency, à Atlanta, qui a déclenché la vogue actuelle pour des hôtels avec atrium, l'a propulsé au premier rang des promoteurs immobiliers. Ses travaux les mieux connus sont le Peachtree Center à Atlanta, l'Embarcadero Center à San Francisco, l'hôtel Bonaventure à Los Angeles et le Renaissance Center à Détroit. Son hôtel le plus récent, celui de Times Square, est actuellement en projet.

Vous êtes tous trois préoccupés par les villes, et deux d'entre vous s'intéressent davantage aux villes qu'aux bâtiments individuels. Peut-être devrions nous commencer par l'urbanisme. C'est un mot que nous employons à tort et à travers, sans trop de définition. Pouvez-vous nous en fournir une ? En fait, Jonathan, je vous ai entendu donner du desing urbain la définition suivante : dessiner une ville sans dessiner les bâtiments. Qu'est-ce que cela signifie exactement ?

Barnett Pour répondre à cette question, il faudrait que je décrive le travail de ma vie entière. Peut-être pourrais-je commencer par esquisser le contour des conflits d'intérêts qui pourraient exister pour un architecte appelé à dessiner un bâtiment dans une ville : ceux qui apparaissent entre ce qui est le mieux pour son client et ce qui est le mieux pour la ville. Par exemple, je suis consultant à Pittsburgh où des promoteurs envisagent de construire à l'angle d'une rue jouxtant le Tribunal du Comté d'Allegheny, le chef-d'œuvre de H.H. Richardson. Nous avons suggéré qu'il conviendrait, en raison du manque de continuité entre les deux structures, que les promoteurs ne mettent pas leur bâtiment exactement à côté du bâtiment de Richardson. Il y a donc ici, si l'on veut, un conflit entre ce qui est le mieux pour Grant Street et la ville et ce que les propriétaires du bâtiment, à tout le moins, pensent être le mieux pour eux. L'architecture est impliquée dans l'un, l'autre concerne le design urbain. Voilà donc une partie de la réponse à votre question.

Diamonstein Y a-t-il une différence entre la planification urbaine et le design urbain? Sont-ce des disciplines séparées?

Weinstein Eh bien, intuitivement, il me semble qu'au départ il n'y a pas nécessairement de question d'ordre esthétique dans la planification urbaine. Les considérations esthétiques sont secondaires dans des décisions qui concernent le trafic et des choses du même ordre. Il est, à tout le moins, présumé que l'esthétique n'intervient pas dans des problèmes économiques ou des problèmes inhérents à une sortie de station de métro. Je pense que le dessinateur urbain prendra la position inverse, c'est-à-dire qu'il considère que les intérêts esthétiques sont contigus aux intérêts financiers, politique et d'ingénierie. Je pense qu'on dirait dans le parler contemporain que le dessinateur urbain provient d'une planète différente.

Barnett J'ai également un énoncé tout fait en réponse à cette question. La planification consiste en l'attribution de ressources en fonction des prévisions de besoins futurs. Bien sûr, ce ne sont pas les planificateurs qui font cela, ce sont les politiciens. Mais, c'est en cela que consiste la planification. Le design urbain est, lui, le dessin d'espaces publics de grande envergure ou d'environnement.

Diamonstein Il existe une tradition de planification urbaine qui comporte des courbes et des graphiques statistiques au lieu d'architecture. Je me suis souvent demandée comment et quand ces outils des planificateurs se combinent au dessin, à l'art et à des formes réelles.

Portman Je pense que ce dont il s'agit fondamentalement, ce sont les gens. Le trafic est important, et les considérations techniques, économiques et financières le sont également. Mais, à la base de ce dont nous parlons, il y a la création d'une nouvelle sorte d'environnement s'intéressant avant tout aux gens. Notre point de départ, ce sont les gens et nous terminons avec quelque chose qui est une réalité matérielle.

Diamonstein Vous avez souvent utilisé la phrase: «la planification pour les gens». Et je n'ai jamais été tout à fait sûre de comprendre ce que vous vouliez dire par là. En quoi cela diffère-t-il de ce que font d'autres architectes?

Portman Eh bien, je pense que nous sommes tous des créatures de la nature.

Contrairement à la peinture, à la sculpture ou à d'autres formes d'art, l'architecture est sur le devant de la scène, exposée à tout le monde, à toutes les classes, tous les milieux sociaux et culturels. Elle n'est pas élitiste, elle s'adresse aux gens. Au fond, notre approche se fait à partir des réactions innées qu'ont les gens concernant les conditions d'environnement. Le mot 'inné' est très important, parce qu'il élimine les préjugés dus au milieu, etc. C'est effectivement à partir de l'instincts animal qui se trouve en nous, qui répond à l'environnement physique, que nous commençons. Il nous faut composer avec ces dénominateurs communs. J'essaie de les séparer en constantes et en variables. Les constantes sont ce à quoi les gens réagissent parce qu'ils sont humains. Les variables, la vue, l'orientation et la circulation sont ce avec quoi les architectes travaillent. Le dessin final doit, bien sûr, constituer un heureux mariage entre ces constantes et ces variables. Mais nous ne devrions pas oublier que le but primordial de l'architecture est de répondre aussi bien spirituellement que fonctionnellement à un besoin.

Diamonstein Quel est votre avis à ce sujet, Richard?

Weinstein C'est la manière de John de dire ce avec quoi toute personne travaillant dans la profession du desgin ne pourrait pas ne pas être d'accord. Ce point de vue est plus ou moins utile, selon l'échelle sur laquelle vous travaillez. Si on veut avoir des réponses spécifiques à des problèmes de grande envergure, on ne commence pas par où John l'a fait. On pose d'autres questions. Si on classe les valeurs, alors je pense qu'on se réfère effectivement au concept de John. Il a une manière personnelle de formuler ces choses-là. Je pense que tous, nous abordons ces questions avec des outils de langage. Mais, je ne pourrais pas ne pas être d'accord avec ce qu'il a dit.

Diamonstein Il y a certains thèmes qui reviennent souvent dans la pratique de Portman: la variété, le mouvement, l'eau, la nature, des gens en train d'en regarder d'autres. Peut-être, à partir de ces éléments, pourriez-vous nous décrire votre philosophie du dessin?

Portman La philosophie du dessin commence avec l'individu. Elle commence donc avec moi. Je suis un individu, je suis une créature de la nature. Je suis un être humain. J'ai expérimenté certaines choses, j'ai enregistré l'impact de certaines expériences architecturales et j'ai essayé d'observer les gens quand ils ne savent pas qu'ils sont observés pour enregistrer leurs réactions. A vrai dire, ma philosophie consiste à essayer de mieux comprendre l'être humain. Les architectes et l'histoire de l'architecture, qu'on songe aux pyramides, aux grandes cathédrales ou au Parthénon, témoignent de la puissance politique et religieuse. Mais nous n'avons pas encore développé une architecture vraiment concernée par l'être humain plutôt que par la propagande.

Certains grands monuments historiques ont été réalisés dans un but de propagande. Jules II a voulu construire de grands monuments parce que le public était illettré. C'était une manière de contrôler les masses. Si l'on regarde en arrière pour rechercher les motivations qui se trouvent derrière l'architecture à travers l'histoire, on se rend vite compte que personne n'a jamais dit: pourquoi ne pas commencer par penser aux gens en tant que masse — tous les gens et pas seulement un groupe choisi.

Au fond, mon approche consiste à essayer d'humaniser. Au début des années soixante, j'ai abandonné ce qu'on appelle le style international et je me suis consacré à cette approche-ci. Je ne crois pas que l'architecture puisse être signifiante si elle est désinvolte. Si, un lundi matin où l'on s'ennuie, on fait une chose et que, le lundi matin suivant, on en fait une autre, on est superficiel et je ne pense pas que ce travail-là passera le test de l'histoire. Nous avons affaire à une société nouvelle, à des problèmes nouveaux liés à notre société et, par conséquent, l'architecte d'aujourd'hui doit faire face à ces questions. A nouveau, cela nous ramène directement aux gens.

Diamonstein Jonathan, depuis presque quinze ans, vous avez suivi la carrière de John Portman. Qu'est-ce qui vous a attiré à l'origine et qu'est-ce qui continue à le faire ? Quelle est l'importance des travaux et de l'organisation d'affaires de Monsieur Portman pour d'autres architectes et des promoteurs d'immobilier ?

Barnett Lorsque, aux environs de 1964, j'ai rencontré John Portman pour la première fois, je travaillais comme rédacteur à la revue *Architectural Record*. L'éditeur en chef m'a dit qu'en tant qu'ancien élève de l'école d'architecture de Yale, je ne connaissais que des gens se rendant à des cocktails à New York et qu'il faudrait que je fasse un voyage pour voir à quoi ressemblait le reste du pays. On a donné des territoires différents à chacun des rédacteurs; on m'a confié le Sud. J'étais le contraire d'un voyageur de commerce: je frappais aux portes pour voir s'il y avait des bâtiments qu'il serait intéressant de publier. Et j'ai frappé à la porte de John Portman au Merchandise Mart, alors qu'il était tout au début de sa nouvelle carrière professionnelle. Le Merchandise Mart était le deuxième bâtiment dont John avait été le promoteur et l'architecte. J'ai vu qu'il y avait là une manière radicalement neuve de pratiquer l'architecture. La manière traditionnelle revient à promouvoir l'ascension sociale du nouveau riche — qu'il soit une personne ou une institution — parce que, en créant son cadre, l'architecte est celui qui assure la validité à son statut. L'architecture se fait donc en quelque sorte le laquais de ces gens ou de ces institutions qui gravissent l'échelle sociale. John, en se faisant son propre client, a court-circuité tout ce processus.

Diamonstein Que cela signifie-t-il actuellement pour les architectes et les promoteurs tant au niveau de leur activité que de l'organisation d'affaires ?

Barnett Eh bien, je considère John Portman comme un architecte très progressiste. Mais, il me rappelle un petit peu le président Carter, parce qu'il parle de questions complexes, non pas d'une manière simpliste, mais d'une façon simplifiée. En disant que l'architecture s'adresse aux gens, il faut une affirmation très générale pour éviter des comparaisons désobligeantes, parce que les gens du Sud sont beaucoup mieux élevés que les gens d'ici, au Nord-Est. Il ne dit pas, par exemple, que le bâtiment le plus récent de Walter Netsch, tel qu'il a été publié dans *Architectural Record*, est basé sur un schéma entièrement géométrique, ce qui veut dire que la conception du bâtiment et son arrangement tout entier sont basés sur un système abstrait. Donc, ce qu'implique John en disant qu'il veut commencer par la personne, c'est que le système géométrique abstrait est ce par où il ne veut pas commencer.

En fait, je pense que John Portman pratique une espèce de psychologie d'environnement qui est en relation étroite avec la promotion immobilière. Dans un grand magasin, par exemple, on est soumis à la psychologie d'environnement dès qu'on franchit la porte. Vous avez dû remarquer que les réfrigérateurs ne sont pas tout à proximité de la porte. On les trouve au huitième étage. Il faut donc passer à côté des gants, des cravates, des sacs à main, etc., pour y parvenir.

Au début de sa carrière, John s'est consacré au dessin de grands magasins. Commencer par les gens et comprendre leurs motivations pour, ensuite, comprendre comment on peut, pour le dire assez crument, en faire de l'argent, constitue une manière radicalement neuve de regarder l'architecture.

Diamonstein Jonathan, vous avez fait remarquer que les manières diffèrent selon les régions. Nous devrions voir maintenant s'il existe également des goûts différents selon les régions.

Une des raisons pour lesquelles vous êtes venus tous trois ensemble se réfère à un projet — celui de l'hôtel projeté pour Times Square. Ce projet témoigne de la réputation de John Portman par le fait qu'il est connu, au moins dans la presse populaire, sous le nom d'hôtel Portman, bien que je présume que tel ne soit pas son nom.

Portman Absolument pas.

Diamonstein Pouvez-vous nous dire quelque chose du dessin de ce bâtiment? Comment a-t-il pris sa forme actuelle et quelle est-elle exactement?

Portman Il faut prendre en considération tous les facteurs existants, lorsqu'on commence à dessiner un bâtiment. Nous avons été obligés de considérer Times Square tel qu'il existe aujourd'hui et non tel que nous envisageons qu'il sera dans dix ou quinze ans d'ici. Par conséquent, l'environnement devient une composante très importante. Historiquement, il représente, dans la ville de New York, un emplacement inhabituel, inhabituel pour un hôtel en tout cas. Il nous fallait être certain de réussir. Il serait plus dangereux d'en faire trop peu que d'en faire trop. Nous nous sommes reportés à la même idée que nous avions utilisée à Détroit pour le dessin du Renaissance Center. Si nous en avions fait moins, cela aurait conduit à un échec certain.

Donc, à un degré bien moindre, l'ensemble de la programmation de l'hôtel new-yorkais est sorti de cette conception.

Nous avons été obligés de créer un environnement d'une dimension si considérable et qui réponde suffisamment à ce qu'on en attend, pour qu'il puisse tenir seul dans le quartier pendant une période transitionnelle. Nous nous sommes beaucoup préoccupés de la sécurité en raison de la méfiance qu'on a vis-à-vis de la criminalité dans ce quartier. Comment attirer des gens dans ce quartier ? Tout cela a été pris en considération dans le projet. Nous avons établi des points de contrôle. Nous pensons qu'il ne s'agira que d'une situation temporaire, car, si ce projet est mis en œuvre, il est évident qu'il agira comme catalyseur pour un tas d'autres choses. Il pourra changer tout l'environnement de Times Square.

Mais, si l'on prend la perspective la plus sombre en se disant qu'il ne sera pas un catalyseur et que Times Square ne changera pas, alors il faut dessiner d'une manière défensive. Ceci devient une composante très importante dans la conception du dessin. Nous avons tenté de faire un bâtiment qui ne soit pas épidermique, ce qu'est Times Square. Tout l'est là-bas — c'est un plastron. Nous avons voulu quelque chose qui ait une substance réelle, qui puisse amorcer une catalyse et, franchement, c'est ce qui m'a passionné en venant à New York. Faire un hôtel sur la Cinquième Avenue ou sur Park Avenue ne serait pas une grande aventure. Nous avons littéralement passé des années et dépensé des millions de dollars pour essayer de le réaliser. Vous savez, j'aurais pu faire beaucoup d'autres choses. Mais l'enjeu à Times Square est d'une telle ampleur que nous n'avons pas pu y renoncer. Nous avons donc persévéré et je pense que nous sommes très près d'aboutir. Il est à espérer que, dans les semaines ou les mois qui viennent, nous aurons quelque chose de très positif à dire au sujet de la mise en chantier.

Diamonstein A quoi ressemblera cet ensemble ? Pouvez-vous nous en révéler quelques-unes des composantes ? Jusqu'à quel point ressemblera-t-il à ce que nous sommes habitués à attendre d'un hôtel de Portman ?

Portman La seule idée préconçue que j'aie concernant quoi que ce soit se rapporte à l'espace. Les gens dans l'espace. C'est de cela qu'il s'agit en architecture. Tout espace se décompose en deux domaines fondamentaux : l'espace public et l'espace privé. Les villes se sont mises à construire une quantité considérable d'espaces privés, augmentant ainsi leur densité. La ville a commencé avec des petits bâtiments de un ou deux étages, situés aux coins des rues, qui, plus loin, ont été portés à quatre ou cinq étages et ainsi de suite jusqu'aux immeubles de cinquante étages. L'espace public : la rue et les trottoirs, sont restés les mêmes. Toute cette densité continue à s'échafauder sur une infrastructure qui, elle, ne s'étend pas pour la soutenir. Notre approche a consisté à essayer d'ouvrir les choses et à laisser respirer les bâtiments, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur.

Il y a longtemps déjà, j'ai travaillé sur le Regency originel d'Atlanta. Il était situé sur la rue la plus animée de la ville. Nous avons commencé par analyser l'hôtel — qu'est-ce qu'un hôtel dans le centre d'une ville? A cette époque, c'était une tour. Il y avait une entrée très étriquée et puis, dans un coin, un kiosque à journaux et dans l'autre, un bar sombre et quelques fauteuils en cuir parsemés ici et là. On montait dans un ascenseur fermé pour déboucher sur un corridor étroit donnant sur les chambres alignées de chaque côté. Si l'on entrait dans une chambre, on y voyait un trou dans le mur, un lit, une table et une chaise quelque part dans un coin. C'était cela l'hôtel. Nous avons absolument voulu faire sauter tout cela et donner à la scène urbaine ce dont elle avait désespérément besoin, c'est-à-dire de l'espace. L'explosion d'un énorme espace à l'intérieur du volume a créé tout à la fois un sentiment d'excitation et de sécurité, ce qui est paradoxal. A l'intérieur du cadre urbain, tout à proximité d'une zone de trafic intense, nous avons essayé de créer l'ambiance d'un lieu de vacances, si vous voulez.

L'espace est vraiment la clef. Nos villes ont besoin d'espace. Nous avons besoin d'espace à l'intérieur de nos bâtiments, nous avons besoin d'espace à l'extérieur de nos bâtiments. Il nous faut penser en termes d'individus plutôt qu'en termes d'objets. Les objets ont fait main basse sur nos villes. Les rues sont bondées, les trottoirs sont étriqués. Vous le savez, il y a eu le Seagram Building avec sa petite plaza et une fontaine. Ce fut merveilleux.

Mais nous n'avons pas su aller au-delà. Il nous faut penser en termes d'espaces externes et internes. Et c'est ce que nous avons essayé de faire dans l'hôtel new-yorkais.

Diamonstein Les espaces privés constituent-ils également des points de départ? Si je me souviens bien, l'innovation la plus importante dans les hôtels Portman, ce sont les espaces publics — les hôtels sont plutôt traditionnels et, si vous voulez, conventionnels en ce qui concerne les espaces privés.

Portman C'est une question d'ordre économique. Il y a beaucoup plus d'espaces privés qu'il n'y a d'espaces publics. Une chambre d'hôtel est un espace privé. Un bureau privé l'est aussi. Quand les gens quittent l'espace privé, ils entrent dans l'arène publique. Et c'est là où le jeu commence. L'espace privé est essentiellement fonctionnel. Mais l'arène publique va bien au-delà de cette notion — c'est la nature essentielle d'un hôtel.

Diamonstein Richard, pouvez-vous décrire brièvement le quartier de Times Square depuis les temps de ses beaux jours comme quartier des théâtres jusqu'à son état actuel? Dites-nous où il va, quelles sont les options et quel effet cet hôtel aura sur le quartier en général et spécifiquement sur votre projet, 'la Ville de la 42^{e} Rue'?

Weinstein A l'époque où, peu après le tournant du siècle, on a fait converger sept lignes de métro débouchant sur la 42ᵉ Rue et sur Times Square, l'industrie de la confection s'y est déplacée venant de Canal Street. La facilité d'accès à ce quartier l'a également rendu favorable à l'industrie du spectacle. De là est née une symbiose entre les entrepreneurs enrichis dans la confection et le financement des théâtres de Broadway, ce qui s'est poursuivi jusqu'à aujourd'hui.

Avec la prohibition, la dépression et l'avènement du cinéma, les théâtres ont commencé à péricliter. Pendant l'ère de la prohibition, le divertissement s'est privatisé, si bien qu'on a cessé de prendre plaisir aux aspects publics du théâtre. La dépression et le cinéma sont ensuite venus. Tous deux eurent un mauvais effet sur le théâtre. Toutes ces choses confondues, le déclin de la rue commença et les vrais théâtres, au moins ceux situés le long de la 42ᵉ Rue, ont été convertis en salles de cinéma. Leur utilisation pornographique en a poursuivi le déclin.

En raison de la vitalité financière qu'a conservé l'industrie de la confection et de la vitalité culturelle des arts à New York, les théâtres situés au nord de la 42ᵉ Rue ont survécu comme des îlots de civilisation dans une zone qui, par ailleurs, est tombée en déclin pour les raisons mêmes qui l'ont fait fleurir à l'origine : principalement sa facilité d'accès. Plus de quinze millions de personnes par an transitent par ce quartier. Une telle population peut faire vivre le théâtre et les hôtels comme elle peut servir au trafic de la drogue et à la prostitution — particulièrement celle des mineurs. Des enfants de neuf à onze ans représentent le marché principal de la prostitution sur la 42ᵉ Rue. Aujourd'hui, la même infrastructure qui, comme Fred Astaire l'a dit dans *Bandwagon*, faisait vivre autrefois le commerce des carrosses sur la 42ᵉ Rue, a produit une écologie sociale négative, renforcée par le trafic, la facilité d'accès et la décomposition matérielle. Ce que John a compris en décidant de s'y aventurer avec son hôtel, ce sont les points forts latents existant dans le quartier : la proximité du principal quartier d'affaires, en particulier l'industrie des communications; l'industrie du spectacle; la santé recouvrée du théâtre; la facilité d'accès de l'endroit. Tout cela, si simplement certaines choses pouvaient être inversées, permettrait de rendre le quartier animé, prestigieux et extrêmement adéquat pour tout hôtel et particulièrement pour un hôtel Portman. Nous essayons de faire essentiellement la même chose à une échelle plus vaste. Nous croyons qu'il est nécessaire de prendre certaines mesures pour faire virer la 42ᵉ Rue, bien autre que la 45ᵉ Rue où se trouve John — il est entouré par la partie la plus saine du quartier des théâtres. La 42ᵉ Rue est un autre monde ainsi que je l'ai découvert en parlant avec des gens du *New York Times*, situé sur la 43ᵉ Rue, et qui ne s'aventurent jamais sur la 42ᵉ. Ils n'ont pas la moindre idée de ce qui se passe à cent mètres de leur porte. Pour pouvoir prendre le contre-pied dans cette rue qui est dans une situation bien pire que le site de l'hôtel Portman, nous pensons qu'il faut faire quelque chose de plus grande envergure. Nous proposons donc d'utiliser les pouvoirs du renouveau urbain, pour la première fois judicieusement sans doute, en vue de rassembler le terrain, restaurer les théâtres, construire des boutiques et des restaurants et construire des espaces commerciaux destinés à financer les activités culturelles des théâtres restaurés. Ceci demanderait environ six cents millions de dollars d'investissement de la part du secteur privé et environ quarante millions de dollars pour parvenir à l'acquisition des terrains, somme dont New York ne pourrait disposer qu'en faisant appel aux subventions du gouvernement fédéral.

Alors toutes ces choses qui, actuellement, favorisent la maladie de la rue, en restaureraient la santé. L'industrie de la confection, le quartier des théâtres, le quartier central des affaires y trouveraient leur compte et, en plus, cela fournirait la souhaitable extension des espaces commerciaux vers l'ouest qui est, je l'espère, projetée pour alléger le quartier central des affaires qui pourrait s'étendre horizontalement plutôt que verticalement, rejetant une masse de plus en plus considérable de gens sur la rue qui, elle, demeure dans son état antérieur ainsi que John vient de le dire.

Diamonstein Mais, Richard, voulez-vous nous faire entendre par là que ce réaménagement ne profitera qu'aux cadres du monde du spectacle et à la classe moyenne privilégiée?

Weinstein Non.

Diamonstein Comment comptez-vous satisfaire toutes les classes et subvenir à une variété de fonctions?

Weinstein Les deuxième, troisième et quatrième étages des deux pâtés situés de chaque côté de la 42^{e} Rue, entre les Septième et Huitième Avenues, deviendraient un centre culturel de divertissement, ouvert au grand public, non pas aux prix de Broadway, mais au prix d'un billet de cinéma. Nous espérons arriver à ce que des entreprises étrangères ou américaines financent du théâtre, de la danse, du ballet et du cinéma — douze heures de ces différents genres de spectacles pour le prix d'un billet de cinéma, soit environ cinq dollars. Il y aura également du ballet et de l'opéra. Croyez-le ou non, mais, dans ce pâté, se trouve un opéra de chambre de 750 places, construit, en 1906, par Oscar Hammerstein pour David Belasco. Il contient le meilleur ouvrage italien en stuc de tous les Etats-Unis. Aujourd'hui, il présente des séances triples de films pornographiques, malgré l'assertion du propriétaire du théâtre qui a affirmé le contraire dans le *New York Times* d'il y a quelques jours. Nous avons l'espoir d'arriver à faire fonctionner ce théâtre avec le Big Apple Circus, avec l'Opéra du Bronx, les performances de l'Académie de Musique de Brooklyn ou de l'opéra de chambre, etc. Nous avons l'intention de subventionner les billets au moyen des revenus provenant des espaces de bureaux que nous construirons autour de Times Square. Les parties commerciales de ce projet devraient financer des activités culturelles subventionnées sur toute la longueur de la rue exactement de la même manière que la tour du condominium surmontant le Musée d'Art Moderne va payer pour le doublement de l'espace de musée en dessous. C'est le même principe.

Diamonstein Vous avez parlé de centaines de millions de dollars et de classement par le renouveau urbain, un classement que d'autres types de promoteurs architecturaux entreprenants cherchent également à obtenir. La 'Ville de la 42^{e} Rue' aura-t-elle lieu ? Quelle est la forme que prend actuellement votre projet ? Ne devrait-on pas s'y attaquer par la plus-value ? N'est-il pas trop grand ?

Weinstein Après avoir dépensé beaucoup d'argent fourni par les milieux philanthropiques — nous sommes une association sans but lucratif, financée par des fondations et diverses grandes entreprises — nous sommes arrivés à la conclusion qu'une approche par la plus-value pour le réaménagement de cette partie de la 42^{e} Rue ne marcherait pas. Vous savez qu'il existe une organisation admirable, appelée la Redevelopment Corporation de la 42^{e} Rue, qui a restauré un groupe de théâtres entre les Dixième et Onzième Avenues. Là, l'approche par la plus-value, l'achat d'un théâtre qu'on rénove pour en acheter un autre, fonctionne. Mais le véritable marché du crime se trouve sur les îlots situés entre les Septième et Huitième Avenues; la valeur réelle des propriétés y est incroyablement basse et il n'existe rien dans aucun bâtiment au-dessus du rez-de-chaussée. Deux ou trois de ces bâtiments ne possèdent même pas l'éclairage électrique. Des squatters se sont introduits dans les coquilles froides de ces bâtiments morts et ont commencé à y faire des affaires.

Avec une situation de ce genre, un endroit qui a le plus haut taux de criminalité et qui est le centre de la prostitution et du trafic de la drogue, on ne peut pas la changer sur une base d'action de bâtiment par bâtiment. Il faut restaurer une masse de bâtiments suffisante pour faire basculer le processus et, pour y parvenir, il faut un projet d'une certaine ampleur. Pour arriver à ce que le projet serve le public général aussi bien que les amateurs de ballets et d'opéras, il faut, si on ne veut pas piller les sources utilisées par le Lincoln Center et l'Académie de Musique de Brooklyn, trouver de nouvelles sources de subvention. Nous essayons d'utiliser l'espace commercial pour financer ces projets culturels afin que nos institutions-sœurs de la culture puissent nous regarder comme des associés dans la lutte pour la civilisation et non comme des ennemis qui essaient d'accaparer le picotin d'où elles tirent une subsistance à peine suffisante. Il nous faut vraiment faire le grand geste à cet effet.

De grandes entreprises sont intéressées à travailler avec nous pour parvenir à un plan financièrement praticable. La difficulté provient d'un sentiment du public, partagé d'ailleurs par des hommes réfléchis du gouvernement. On se méfie de toute intervention de grande envergure sur le marché de la part du gouvernement. On se souvient des projets qu'on associe à Robert Moses, pour les relogements à grande échelle. Je tiens à ajouter que personne n'habite dans cette rue. Elle est, ou vide, ou a des utilisations commerciales.

Les réserves que nous rencontrons proviennent de la réticence du public qui pourrait apprécier ce genre d'intervention comme une action du gouvernement central en faveur des intérêts immobiliers privés. Ce n'est pas ainsi que nous voyons les choses, notre projet étant sans but lucratif. Ce sont les gens qui sont notre point de départ, ce sont les théâtres et les utilisations nouvelles que nous pourrons ajouter au quartier pour faire revivre son histoire et ses farces intrinsèques, car il existe des forces saines vers le nord et vers le sud. Donc, je ne sais pas dans quelle mesure ce projet est réaliste. Cela dépend du pouvoir municipal et puis du processus d'approbation par le public, ce qui prendra six mois à partir du moment où commenceront les enquêtes publiques, si nous parvenons jusqu'à ce point.

Diamonstein Richard parle de symbiose et John Portman a mentionné les catalyseurs. Jonathan, pourriez-vous dire un mot au sujet des hôtels Portman dispersés dans le pays et nous dire leurs performances en tant que catalyseurs? Parlez-nous de leur qualification de bâtiments ayant un effet important sur leur entourage. Quels sont, d'après vous, ceux qui ont le mieux fonctionné et pourquoi?

Barnett Il y a, bien sûr, un problème d'attribution. John Portman a réalisé de nombreux hôtels mais pas autant qu'on lui en attribue à cause des très nombreuses imitations. Donc, nous parlons du Hyatt Regency et du Peachtree Plaza à Atlanta, de l'hôtel Embarcadero à San Francisco, du Bonaventure à Los Angeles et de l'hôtel du Renaissance Center à Détroit. Et, pour finir, de celui de Times Square.

Il est très difficile d'apprécier les hôtels d'Atlanta en dehors du contexte du Peachtree Center. L'aménagement de toute cette portion de la Peachtree Street constitue réellement le royaume de Portman. Tout lui appartient. Il y est souverain et tout est de son dessin. Pour répondre à votre question concernant les catalyseurs, il semble que le plus important à ce point de vue soit l'hôtel de l'Embarcadero Center à San Francisco parce qu'il se trouve dans le quartier financier, endroit où on ne s'attend pas habituellement à trouver un hôtel. Pour ce projet de renouveau urbain, il a été exigé qu'il y ait un hôtel. Et je ne suis pas sûr que John ni les autres investisseurs aient été enthousiasmés par l'idée de construire un hôtel à cet emplacement. Il fallait donc que cet hôtel soit spectaculaire, faute de quoi il n'aurait pas de clients. Je m'y suis rendu pour le congrès de la AIA (American Institute of Architects), en 1972. L'hôtel n'était pas encore ouvert mais l'entrée était remplie de gens. Nous avons découvert que le divertissement préféré dans la ville basse de San Francisco consistait à aller voir l'entrée de l'Embarcadero.

Diamonstein Certains critiques ont eu une réaction moins que positive vis-à-vis du Renaissance Center à Détroit, cet ensemble spectaculaire qui comprend quatre tours de bureaux et un hôtel de soixante-douze étages. Il fut conçu dans l'espoir de revitaliser les quartiers délabrés de la ville basse de Détroit. On s'est posé beaucoup de questions au sujet du Renaissance Center. Certains estiment que le dessin lisse et hardi serait un peu trop dramatique pour cette ville et qu'il s'intègre mal à son environnement. On dit de certains de vos hôtels qu'ils se tiennent à distance des villes qui les entourent, qu'ils créent un urbanisme alternatif sans rapport à l'échelle de la ville existante. Je suis sûre qu'arrivé au point où vous êtes, ces critiques vous sont familières. Quelle est votre réaction ?

Portman Vous savez, il faut se garder de prendre une chose en dehors de son contexte. Pour comprendre le Renaissance Center, il faut comprendre la situation qui existait à Détroit quand nous avons commencé ce projet. La première fois que, à la demande de Monsieur Ford, j'y suis allé, j'ai logé à l'hôtel Pontchartrain. Je suis sorti du taxi et, lorsque j'eus signé le registre, on m'a dit de ne pas circuler dans les rues. Si je quittais l'hôtel, il me fallait prendre un taxi pour aller au restaurant et, en quittant le restaurant, je devais reprendre un taxi pour rentrer à l'hôtel. C'est dans ces circonstances-là que nous nous y sommes trouvés. On nous a demandé de faire quelque chose qui revitaliserait Détroit et qui changerait l'opinion que les gens de l'extérieur avaient de la ville. Mais, en plus, on nous a demandé de changer l'opinion que les habitants de Détroit avaient d'eux-mêmes, ce qui était beaucoup demander. On nous a donné un site entre la Detroit River et le Jefferson Boulevard, une autoroute à onze voies qui nous séparait de la ville, une rivière de trafic pour ainsi dire. Nous nous sommes rendus compte que quoi que nous fassions, nous ne pouvions faire qu'une île. Il est apparu qu'il importait avant tout de créer un environnement d'une telle importance et d'une telle ampleur que nous puissions vaincre l'isolation et la peur. Donc, nous devions faire deux choses. Premièrement, il nous fallait faire quelque chose de si vaste qu'il pût tenir à lui seul. Ensuite, il fallait qu'il donne aux gens un sens de sécurité. On nous a donc accusé d'avoir construit une forteresse à Renaissance Center. En un sens, c'est une forteresse. D'un côté, il y a ce fossé de trafic et de l'autre côté, la Detroit River. Nous étions donc physiquement isolés dès le départ. Nous avons fait savoir à Monsieur Ford qu'il était absolument nécessaire de construire quatre immeubles de bureaux de quarante niveaux, un hôtel de soixante-dix étages ou plus, 32.500 mètres carrés d'espace commercial et des espaces de stationnement pour tout l'ensemble, et qu'il fallait tout faire en une seule fois. Le coût total serait de trois cent cinquante millions de dollars. Ça lui a fait un choc. Mais après y avoir réfléchi, il est revenu et a dit : « Allons-y ».

Weinstein Je suis prêt.

Portman C'est absolument ainsi que cela s'est passé. Mais, j'étais convaincu que faire moins aurait mené à un échec total. Par conséquent, nous avons des critiques et certains architectes qui considèrent qu'il est divorcé de la ville. C'était divorcé dès le début. C'est une forteresse, et elle est tournée vers l'intérieur. Tout cela est absolument vrai. Mais tout est né des conditions sociales locales et de l'environnement. C'était ce qu'il fallait faire. C'est très réussi. Nous construisons actuellement la phase II — Rockefeller Center s'est joint à la Ford Motorland Development Company pour construire la phase II. Maintenant nous sommes en train de dessiner la phase III. Il y a eu des articles dans les journaux de Détroit et même ici dans le *New York Times* disant que, pour la première fois depuis le début des années soixante, les gens pouvaient à nouveau circuler dans les rues de Détroit. Ils l'attribuent au Renaissance Center. Il a créé une atmosphère différente, un sentiment différent dans le public. Les chauffeurs de taxi, au lieu de se plaindre, vous racontent combien leur ville est merveilleuse.

Je pense que les critiques se sont fondées sur un point de vue très superficiel et strictement externe qui se refuse à comprendre le processus d'évolution et le problème auquel il fallait faire face. Du fait du succès du projet, cinq ou six autres implantations immobilières se sont créées dans la ville.

Diamonstein Le projet de Times Square — comment s'appellera-t-il ?

Portman Je ne sais pas. Avez-vous une suggestion ? Nous sommes ouverts aux suggestions.

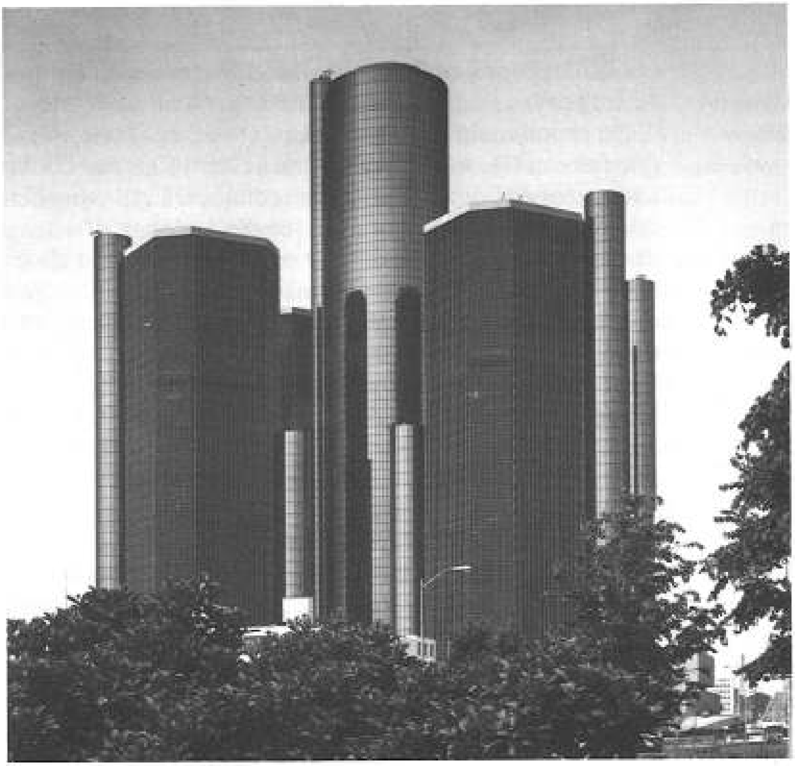
Diamonstein Je suis sûre que cette audience pourrait vous en donner beaucoup.

Portman Nous aimerions lui donner un nom qui soit spécifique à la ville de New York et non pas un nom quelconque. On a lancé beaucoup de noms. L'Astor, par exemple. Il y avait un hôtel Astor à cet endroit, il y a longtemps. Mais nous cherchons toujours un nom.

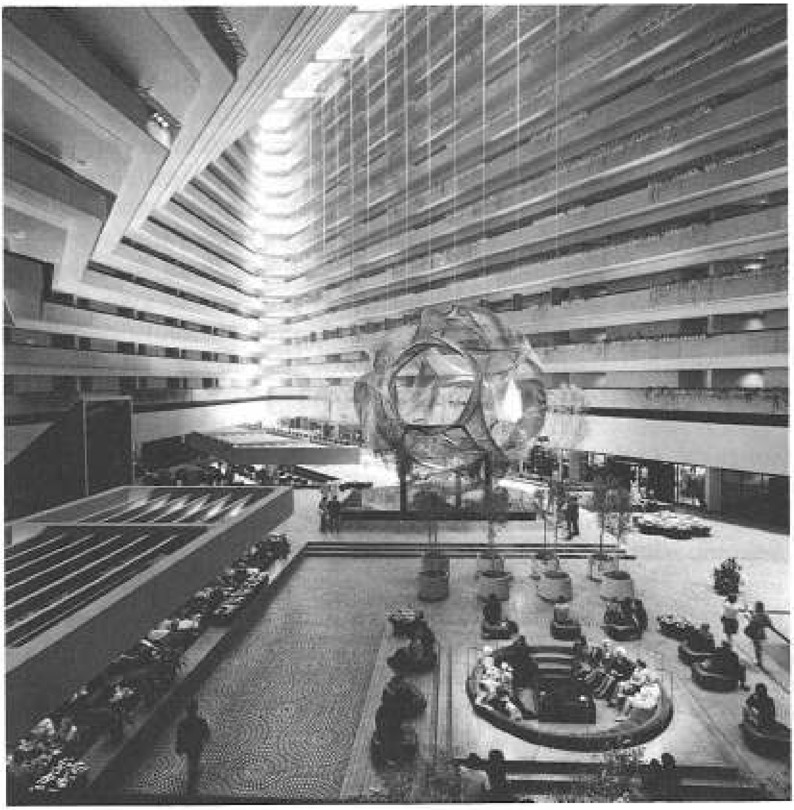
Diamonstein Tout à l'heure, en décrivant ce projet, vous avez dit qu'il faut parfois dessiner d'une manière défensive. Cela fera-t-il partie des problèmes à Times Square ? Est-ce que l'hôtel aura des murs en béton nu ? Ceux-ci amèneront-ils une présence froide dans cette partie de la ville ? Le fait de créer une ville à l'intérieur de la ville signifiera-t-il vraiment qu'on lui tourne le dos ?

Portman Non, je ne le pense pas du tout. Dans une ville qui possède de nombreuses structures très élevées, les gens ne sont concernés par les bâtiments que jusqu'à quinze degrés au-dessus de la ligne de vision. Bien sûr, on peut regarder vers le haut. Mais l'expérience normale ne concerne vraiment que quinze degrés au-dessus de l'horizontale.

On a critiqué notre dessin originel de l'hôtel de Times Square parce que l'on considère qu'il est d'un raffinement excessif pour Times

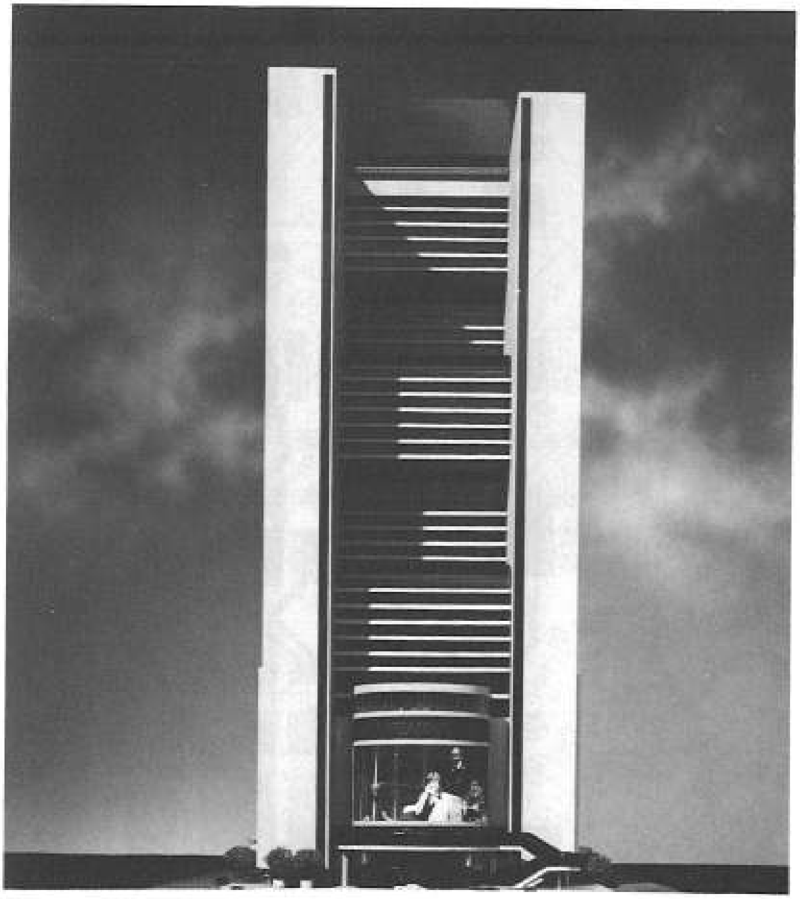


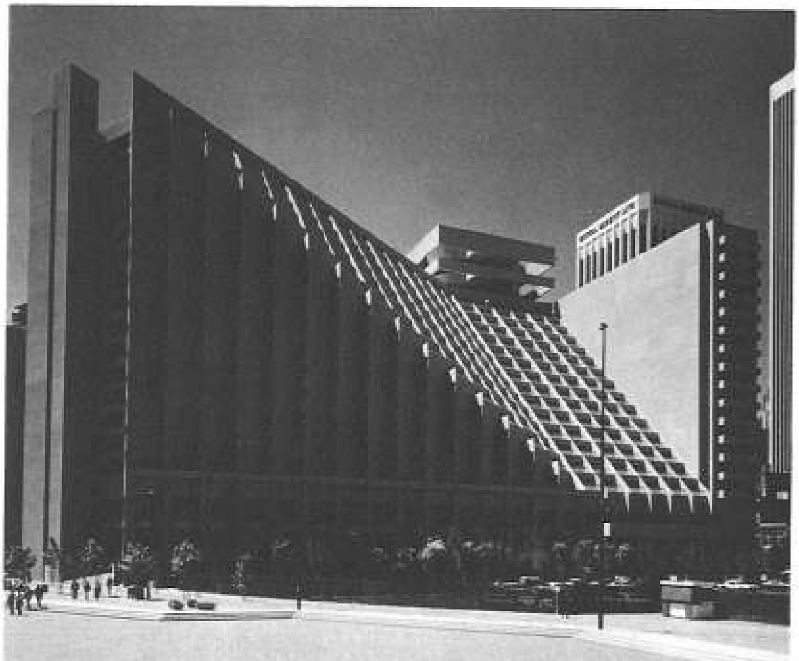
John C. Portman, Jr. Renaissance Center, Détroit, Mich. Crédit photographique: Harr, Hedrich-Blessing.



John C. Portman, Jr. Atrium de l'hôtel Hyatt Regency, sculpture de Charles Perry, Embarcadero Center, San Francisco, Calif. Crédit photographique: Alexandre Georges.

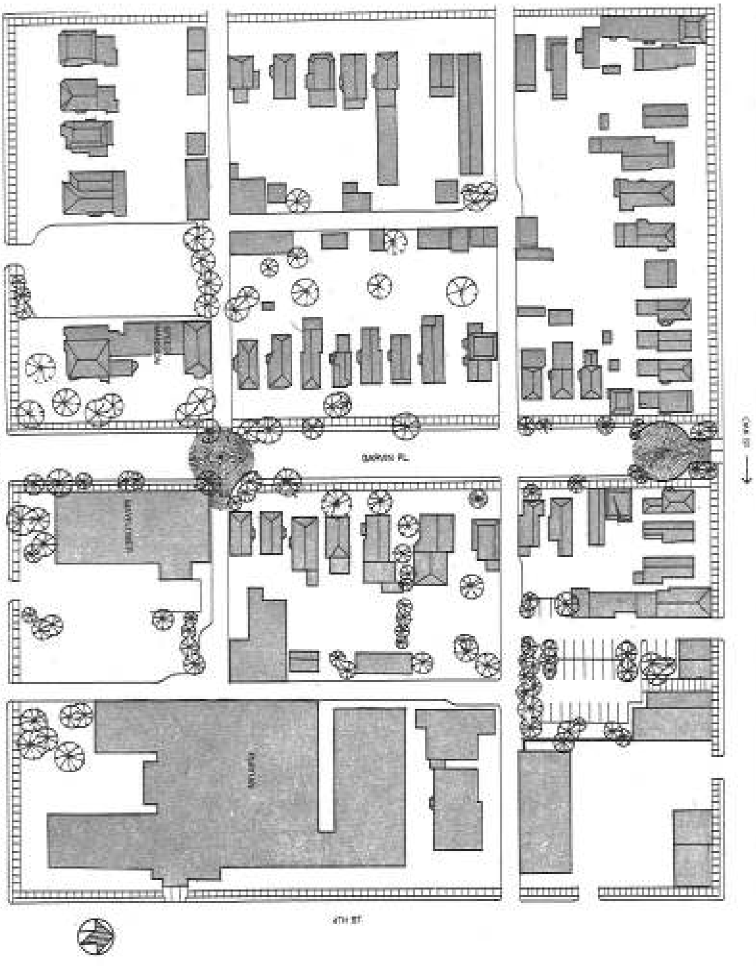
John C. Portman, Jr. hôtel pour Times Square, extérieur, New York, N.Y., maquette.



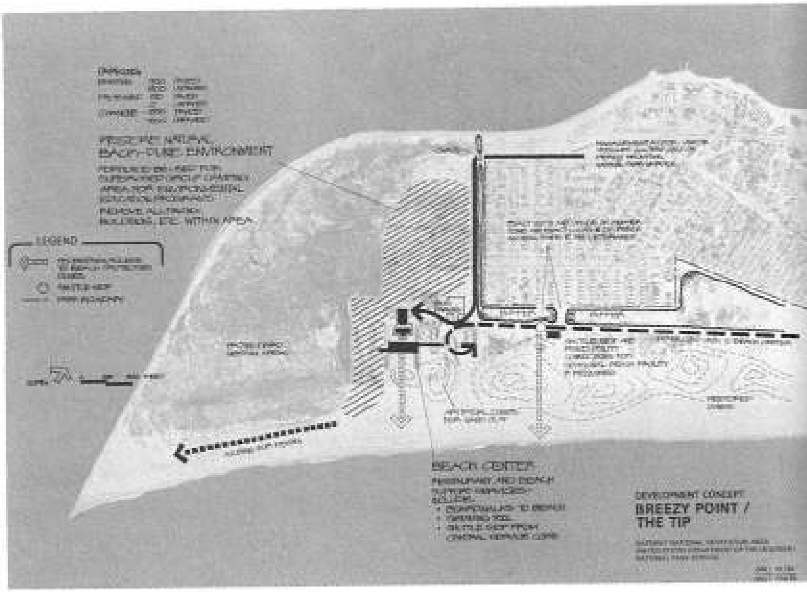


John C. Portman, Jr. Hôtel Hyatt Regency, Embarcadero Center, extérieur, San Francisco, Calif.

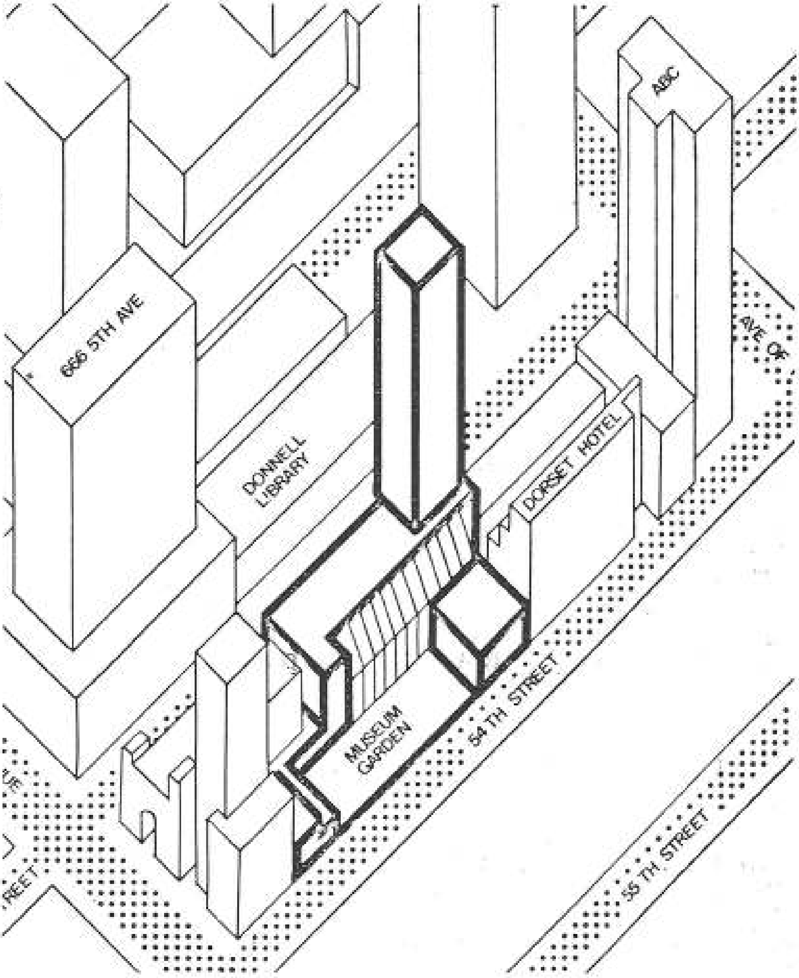
Jonathan Barnett. Etude de Louisville Alley, Louisville, Kentucky, en collaboration avec le Louisville Design Center, dessin.

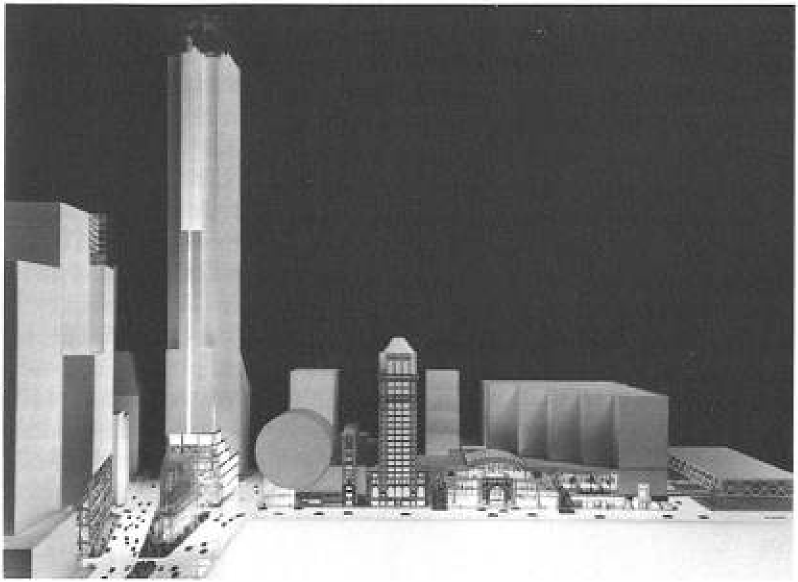

GARVIN PL
4TH ST

Jonathan Barnett, co-ordinateur (Richard Weinstein, conseiller pour le dessin d'environnement en collaboration avec le Service national des parcs et d'autres conseillers), Gateway National Recreation Area, une partie du plan, Breezy Point, New York, N.Y.


LEGEND
BEACH CENTER
DEVELOPMENT CONCEPT
BREEZY POINT / THE TIP

Richard Weinstein. Projet d'extension du Musée d'Art Moderne, conception de design urbain, New York, N.Y.


ABC
666 5TH AVE
AVE OF
DONNELL LIBRARY
DORSET HOTEL
MUSEUM GARDEN
54TH STREET
55TH STREET
UE
REET



Richard Weinstein. 'La ville de la 42^e Rue', New York, N.Y., maquette. Crédit photographique: William A. McDonough.

Square, qu'il n'a pas le caractère de la ville. Pour diverses raisons, nous avons changé le bâtiment à la base. En effet, nous avions prévu un théâtre dans le sous-sol et nous avons découvert que nous ne pouvions pas le construire en raison du trafic souterrain et de ses vibrations. Il n'y avait aucun moyen de l'isoler et nous avons donc été obligé d'éliminer le théâtre. Par conséquent, nous avons redessiné toute la base du bâtiment pour lui donner un aspect davantage Times Square.

Diamonstein Quel est cet aspect?

Portman Eh bien, je crois qu'on pourrait dire que Times Square c'est de la lumière, des enseignes et des événements cinétiques sur les façades. C'est très spécial. Nous avons essayé d'incorporer cette qualité cinétique spéciale dans le nouveau dessin de la base.

Nous pensons en être satisfaits. Ces trains ont été un heureux accident. Je pense que c'est une amélioration.

Diamonstein John Portman a eu la chance d'être son propre patron. Jonathan, par qui l'intérêt public est-il représenté en ce qui concerne le dessin?

Barnett Eh bien, Richard Weinstein aime parler du processus d'implantation comme d'un jeu à trois mains distribué entre les habitants du quartier, le gouvernement et l'investisseur privé. Les habitants du quartier ne pensent pas toujours être représentés par le gouvernement. Il est concevable que le dessinateur urbain travaille pour n'importe lequel des trois. Tous ces intérêts fonctionnent ensemble, si possible, mais parfois en conflit. J'aime dessiner des villes sans dessiner les bâtiments. Ceci provient surtout de ce que nous faisions, Richard Weinstein, Jack Robertson, moi-même et d'autres, il y a dix ou douze ans, dans le département d'urbanisme en utilisant des réglementations de zoning existantes et la présence dans la ville de New York d'un marché immobilier très actif. Un de mes proverbes préférés pourrait s'énoncer ainsi: puisque les règlements d'environnement et de zoning ont tendance à donner un caractère spécifique aux implantations, si on peut obtenir ce qui est demandé, pourquoi ne pourrait-on pas obtenir ce qu'on souhaite ? Donc, nous avons appris que si l'on fait quelques ajustements relativement mineurs dans ce qui était apparemment un texte légal très ennuyeux, on pouvait obtenir certaines différences assez spectaculaires sur le terrain.

Bien sûr, chaque ville est différente. Je travaille à Pittsburgh où la réglementation de zoning est très permissive, mais où la ville dispose d'un pouvoir discrétionnaire avant la construction de tout bâtiment. Dans ce contexte, dessiner des villes sans dessiner les bâtiments signifie qu'on établit des règles de base que les promoteurs, lorsqu'ils dessinent leur bâtiment, doivent prendre comme normes pour la présentation aux commissions de plans. Néanmoins, le dessin du réseau des transports, le dessin du réseau des parcs, des voies à grande circulation, des rues et des bâtiments publics, contribuent tous à modeler la ville. Dans la plupart des cas, les décisions les concernant sont prises pour de bonnes raisons, mais elles sont prises en dehors du point de vue du dessin urbain. Leur processus se poursuit d'une manière parfaitement rationnelle à l'intérieur de limites assez étroites, mais, d'un point de vue général, totalement dépourvu de direction. Ce que nous aimerions faire dans le dessin urbain, c'est de dessiner une ville. Cela ne veut pas dire faire l'image de ce à quoi elle ressemblera dans vingt ans, cela veut dire qu'on entre dans le processus et qu'on le modèle au fur et à mesure de la progression.

Diamonstein En écrits et en paroles, vous avez proclamé, il y a une dizaine d'années, votre optimisme au sujet de l'avenir des villes et vous avez appelé de vos vœux, ce que vous continuez à faire je suppose, une politique de planification nationale. Dans quel but ? Y a-t-il toujours lieu d'être optimiste ?

Barnett Eh bien, j'ai dit que j'étais optimiste par tempérament. Nombreux sont les problèmes que nous n'avons pas encore résolus. L'un d'entre eux, pour le dire sans ambages, est celui de ces vingt à vingt-cinq pour cent d'individus du pays qui ne semblent pas trouver place dans notre système économique. Encore est-ce là une estimation d'avant l'inflation. Il est possible qu'à mesure qu'un nombre croissant de gens à revenus fixes voient leur pouvoir d'achat diminuer, ce pourcentage augmente. Notre système convient parfaitement à une grande quantité de gens dans ce pays. Il ne convient pas du tout pour certains autres. Entre ces deux extrêmes, il y a une quantité croissante d'individus qui éprouvent de grandes difficultés à s'y maintenir.

Au moment où j'ai écrit ce livre, beaucoup de mes amis croyaient que la seule manière de s'attaquer à ces problèmes ne pouvait consister qu'en une refonte complète de la société. Je pense qu'il y a moins de maoïstes qu'il n'y en avait il y a dix ans puisque, dans le monde entier, le seul pays resté fidèle, au moins en ce qui concerne la philosophie maoïste, c'est l'Albanie. Résoudre les problèmes sociaux, c'est s'engager dans un très long voyage. Nous n'allons pas découvrir une solution magique, mais pourquoi ne pas essayer de commencer. Et c'est là, je pense, ce qu'on peut considérer comme être optimiste par tempérament. Comparativement, les choses vont un peu mieux qu'il y a dix ou douze ans dans le centre ville mais non dans les quartiers de logements populaires de la ville. On commence à voir, dans les banlieues anciennes, des failles qui n'étaient peut-être pas aussi visibles il y a dix ou douze ans. Donc, nous sommes au même point qu'antérieurement, avec des problèmes un peu différents.

Diamonstein Approuvez-vous en silence, Richard ?

Weinstein Un fil conducteur commun court à travers ce que j'ai dit et ce qu'ont dit les deux John. Il faut comprendre les processus qui produisent les phénomènes dans les villes avant de pouvoir les changer. John commence en parlant des gens, mais il a également, comme on peut le voir, un œil très perspicace pour apprécier les circonstances préexistantes que sont des voies à grande circulation et un emplacement près de la Detroit River, ce qui donne le contexte vous indiquant ce qu'il faut faire avec votre bâtiment. Tout comme on peut parler du contexte humain, du contexte physique ou comme John peut parler du contexte légal, on doit considérer aussi le contexte du marché immobilier. John considère ces forces comme allant de soi, parce qu'il a été à la fois promoteur et architecte. A moins d'avoir la compréhension de ces forces, on ne peut vraiment pas faire grand-chose sur une grande échelle au niveau des villes. On ne peut pas créer le genre d'impact du Renaissance Center sans comprendre les processus du fonctionnement des villes tant au niveau individuel que collectif. Les architectes et les planificateurs de la génération qui a précédé la nôtre à tous trois se sont détournés de ce champ de connaissances et ont cru qu'ils rompaient radicalement avec le passé. Ce sont eux qui dirigèrent, pendant deux décennies, l'éducation des planificateurs et des architectes de ce pays. L'état dans lequel nous avons trouvé les villes a résulté en bonne part de l'absence de professionnels qui auraient pu intervenir au moment où furent prises des décisions comme celle des plans hypothécaires promulguées par le gouvernement fédéral au profit des soldats à leur retour de la guerre — ces plans qui ont fait construire les banlieues et le réseau de grandes routes et tout le reste, les onze voies auxquelles John a eu affaire. Ce sont des individus n'ayant aucun sens du contexte ni d'engagement professionnel qui ont pris ces décisions. Ils considéraient ce genre d'engagement comme un compromis avec les forces contre lesquelles ils se révoltaient. Nous sommes maintenant dans une période contre-révolutionnaire. Ici, nous sommes tous des révisionnistes.

Diamonstein Pour faire transition, je vais maintenant prendre une page de votre livre. Vous y mentionnerez la perception, étendons cette notion. L'ouverture du Bauhaus a eu lieu il y a environ soixante ans. Qu'est-il advenu de la collaboration envisagée par le Bauhaus entre l'art moderne et l'architecture moderne ?

Portman Elle est vivante et se porte bien.

Diamonstein Pourriez-vous me dire où ?

Portman Certainement dans la plupart des projets sur lesquels nous travaillons. A Embarcadero Center, par exemple — je crois que, pour l'ensemble, nous avons commandité deux et demi à trois millions de dollars de travaux importants. Nous les avons considérés comme des éléments nécessaires au type d'environnement que nous souhaitions.

Diamonstein Ces travaux ont-ils été spécialement commandités ou, comme il arrive souvent, sont-ce simplement des œuvres achetées et intégrées dans un lieu donné ?

Portman Dans chaque cas, ils ont été commandités spécialement.

Diamonstein Travaillez-vous directement avec les artistes ?

Portman Oui, beaucoup.

Diamonstein Et cette collaboration vous convient-elle ?

Portman Je pense qu'elle me convient très bien. Nous avons travaillé avec de très nombreux artistes — je trouve qu'il est difficile pour l'artiste de produire une œuvre dans un contexte.

Diamonstein La plupart des architectes leur en donnent-ils l'occasion ?

Portman Oh oui. Je pense que le rôle de l'architecture est de déterminer la dimension, le matériau, la texture, la couleur et en gros, le sens de la forme. L'architecte a réfléchi sur le contexte spatial; il a un sens de la forme, de l'espace et du genre d'événement qui devrait se passer en un point donné. Un artiste qui ne voit que des dessins et des maquettes n'est pas conscient de tout cela. J'ai trouvé que les artistes ne comprennent pas vraiment l'échelle. Une des raisons en est peut-être que la plupart des artistes sont concernés par des choses grandeur de musée, tandis qu'à Embarcadero Center, par exemple, nous avons une œuvre de l'artiste suisse Willy Geitman. Il s'agit d'un groupe de trois pièces dont l'une mesure vingt-cinq mètres de haut.

Diamonstein Comment choisissez-vous les artistes ?

Portman Sur la base de la nature de l'emplacement dans l'espace et dans l'architecture. L'artiste qui nous semble pouvoir fournir cette qualité spéciale que nous pensons être la plus compatible avec le type de cadre qui est en train d'être créé. Il y a beaucoup de liberté, bien sûr. Nous n'empiétons en aucune façon sur l'artiste. Dans tout projet, que ce soit de la sculpture ou autre chose, il s'agit avant tout de résoudre des problèmes. Nous donnons donc à l'artiste toutes les explications possibles des problèmes et nous lui fournissons les considérations dont nous souhaitons qu'il tienne compte au fur et à mesure qu'il développera son idée. Nous ne voulons certainement pas l'inhiber, mais il est nécessaire qu'il y ait une collaboration.

Diamonstein Certains critiques estiment qu'il y a, entre les artistes et les architectes, une barrière à la fois psychologique et/ou professionnelle qui empêche toute sympathie profonde entre ces deux arts, et donc une collaboration. Qu'en pensez-vous ?

Weinstein J'ai la nostalgie des exemples historiques de fusion entre les arts plastiques et l'architecture — je pense aux cathédrales et aux mosaïques des coupoles byzantines. Je pense que nous n'avons rien qui s'approche même de très loin de ce genre de rapport qui a existé entre l'architecture et les décorations sculptées ou peintes. Je pense que c'est une conséquence de la culture et de la civilisation dans lesquelles nous vivons et des pressions que nous subissons. Je pense que la sculpture est une expression de l'individu et que l'architecture est une expression de l'institution collective de la société. Aujourd'hui, il y a une multitude de façons pour l'individu de se rapcommence en parlant des gens, mais il a également, comme on peut le voir, un œil très perspicace pour apprécier les circonstances préexistantes que sont des voies à grande circulation et un emplacement près de la Detroit River, ce qui donne le contexte vous indiquant ce qu'il faut faire avec votre bâtiment. Tout comme on peut parler du contexte humain, du contexte physique ou comme John peut parler du contexte légal, on doit considérer aussi le contexte du marché immobilier. John considère ces forces comme allant de soi, parce qu'il a été à la fois promoteur et architecte. A moins d'avoir la compréhension de ces forces, on ne peut vraiment pas faire grand-chose sur une grande échelle au niveau des villes. On ne peut pas créer le genre d'impact du Renaissance Center sans comprendre les processus du fonctionnement des villes tant au niveau individuel que collectif. Les architectes et les planificateurs de la génération qui a précédé la nôtre à tous trois se sont détournés de ce champ de connaissances et ont cru qu'ils rompaient radicalement avec le passé. Ce sont eux qui dirigèrent, pendant deux décennies, l'éducation des planificateurs et des architectes de ce pays. L'état dans lequel nous avons trouvé les villes a résulté en bonne part de l'absence de professionnels qui auraient pu intervenir au moment où furent prises des décisions comme celle des plans hypothécaires promulguées par le gouvernement fédéral au profit des soldats à leur retour de la guerre — ces plans qui ont fait construire les banlieues et le réseau de grandes routes et tout le reste, les onze voies auxquelles John a eu affaire. Ce sont des individus n'ayant aucun sens du contexte ni d'engagement professionnel qui ont pris ces décisions. Ils considéraient ce genre d'engagement comme un compromis avec les forces contre lesquelles ils se révoltaient. Nous sommes maintenant dans une période contre-révolutionnaire. Ici, nous sommes tous des révisionnistes.

Diamonstein Pour faire transition, je vais maintenant prendre une page de votre livre. Vous y mentionnerez la perception, étendons cette notion. L'ouverture du Bauhaus a eu lieu il y a environ soixante ans. Qu'est-il advenu de la collaboration envisagée par le Bauhaus entre l'art moderne et l'architecture moderne ?

Portman Elle est vivante et se porte bien.

Diamonstein Pourriez-vous me dire où ?

Portman Certainement dans la plupart des projets sur lesquels nous travaillons. A Embarcadero Center, par exemple — je crois que, pour l'ensemble, nous avons commandité deux et demi à trois millions de dollars de travaux importants. Nous les avons considérés comme des éléments nécessaires au type d'environnement que nous souhaitions.

Diamonstein Ces travaux ont-ils été spécialement commandités ou, comme il arrive souvent, sont-ce simplement des œuvres achetées et intégrées dans un lieu donné ?

Portman Dans chaque cas, ils ont été commandités spécialement.

Diamonstein Travaillez-vous directement avec les artistes?

Portman Oui, beaucoup.

Diamonstein Et cette collaboration vous convient-elle?

Portman Je pense qu'elle me convient très bien. Nous avons travaillé avec de très nombreux artistes — je trouve qu'il est difficile pour l'artiste de produire une œuvre dans un contexte.

Diamonstein La plupart des architectes leur en donnent-ils l'occasion?

Portman Oh oui. Je pense que le rôle de l'architecture est de déterminer la dimension, le matériau, la texture, la couleur et en gros, le sens de la forme. L'architecte a réfléchi sur le contexte spatial; il a un sens de la forme, de l'espace et du genre d'événement qui devrait se passer en un point donné. Un artiste qui ne voit que des dessins et des maquettes n'est pas conscient de tout cela. J'ai trouvé que les artistes ne comprennent pas vraiment l'échelle. Une des raisons en est peut-être que la plupart des artistes sont concernés par des choses grandeur de musée, tandis qu'à Embarcadero Center, par exemple, nous avons une œuvre de l'artiste suisse Willy Geitman. Il s'agit d'un groupe de trois pièces dont l'une mesure vingt-cinq mètres de haut.

Diamonstein Comment choisissez-vous les artistes?

Portman Sur la base de la nature de l'emplacement dans l'espace et dans l'architecture. L'artiste qui nous semble pouvoir fournir cette qualité spéciale que nous pensons être la plus compatible avec le type de cadre qui est en train d'être créé. Il y a beaucoup de liberté, bien sûr. Nous n'empiétons en aucune façon sur l'artiste. Dans tout projet, que ce soit de la sculpture ou autre chose, il s'agit avant tout de résoudre des problèmes. Nous donnons donc à l'artiste toutes les explications possibles des problèmes et nous lui fournissons les considérations dont nous souhaitons qu'il tienne compte au fur et à mesure qu'il développera son idée. Nous ne voulons certainement pas l'inhiber, mais il est nécessaire qu'il y ait une collaboration.

Diamonstein Certains critiques estiment qu'il y a, entre les artistes et les architectes, une barrière à la fois psychologique et/ou professionnelle qui empêche toute sympathie profonde entre ces deux arts, et donc une collaboration. Qu'en pensez-vous?

Weinstein J'ai la nostalgie des exemples historiques de fusion entre les arts plastiques et l'architecture — je pense aux cathédrales et aux mosaïques des coupoles byzantines. Je pense que nous n'avons rien qui s'approche même de très loin de ce genre de rapport qui a existé entre l'architecture et les décorations sculptées ou peintes. Je pense que c'est une conséquence de la culture et de la civilisation dans lesquelles nous vivons et des pressions que nous subissons. Je pense que la sculpture est une expression de l'individu et que l'architecture est une expression de l'institution collective de la société. Aujourd'hui, il y a une multitude de façons pour l'individu de se rapporter à la société et non l'unique manière hiérarchique et systématique qui a existé à la période féodale, où chacun savait exactement où il se situait sur l'échelle sociale. C'est pour cela que vous avez, dans une cathédrale, toute une hiérarchie de formes allant de la forme la plus grande jusqu'au plus petit ornement. Quand celle-ci disparaît et qu'on se trouve dans une société pluraliste où chacun a une idée différente de la façon dont il faut se rapporter à l'ordre social, on a nécessairement une rupture entre les arts conceptuels et les arts contextuels, la peinture et la sculpture constituant les premiers, l'architecture appartenant aux seconds. Et je pense qu'il y aura toujours un rapport malaisé entre ces deux parce qu'il est dû, je crois, à la nature des temps dans lesquels nous vivons. John a essayé, d'une manière héroïque, de combler la brèche en s'entourant d'artistes capables de construire des pièces d'une hauteur de vingt-cinq mètres. Mais si vous examinez l'œuvre de près et que vous vous posez des questions sur sa qualité, et si vous vous demandez si ce serait vraiment mieux aux dimensions d'un presse-papier plutôt que d'une hauteur de vingt-cinq mètres, alors tout cela devient beaucoup plus déprimant, parce que je ne trouve pas que la qualité de ce qu'on fait soit très satisfaisante. Que ce soit une pièce de vingt-cinq mètres ou de cinquante centimètres, là n'est pas la question. Ce qui me semble manquer c'est un rapport sous-jacent. Hélas, à mon avis, ce n'est que la conséquence de l'époque dans laquelle nous vivons. Je ne crois pas qu'on puisse y faire grand-chose.

Diamonstein Il y a deux points de vue différents. Jonathan, la collaboration entre les artistes et l'architecture se trouve-t-elle en bonne santé dans ce pays? La collaboration peut-elle et devrait-elle être plus étroite?

Barnett Au moins rétrospectivement, les périodes de la Renaissance et du Moyen-Age apparaissent comme des périodes où il y eut un rapport beaucoup plus étroit entre les artistes et les architectes. Si nous pouvions revenir à ces temps-là et nous rendre compte de ce qui se passait réellement dans le processus des prises de décisions pour le dessin d'un tympan au-dessus d'un portail, on découvrirait peut-être qu'il n'en était pas du tout ainsi. Nous sommes habitués à regarder notre propre époque comme une ère d'individualisme où la vision collective que nous associons, disons, à la Renaissance, n'existe plus. Il y a eu diverses tentatives de ressusciter cette vision collective, particulièrement dans ce qu'on a appelé parfois la Renaissance américaine.

Je pense à ce que Richard Norman Shaw a dit à la fin de sa vie au sujet des efforts de ce genre; il a eu affaire, dit-il, à des fleurs coupées, belles mais mortes. On simule une collaboration qui n'existe pas dans la réalité.

En réaction, le Bauhaus a cherché une véritable collaboration en réduisant tout à un domaine très abstrait et minimal en vue de parvenir à un dénominateur commun. Si l'on descend l'escalier roulant de l'immeuble Pan American, on pourra voir une intégration d'art et d'architecture. Cette série de panneaux rouges, blancs et noirs est due à Joseph Albers. L'architecte consultant de ce bâtiment était Walter Gropius. Tous deux sont sortis du Bauhaus.

Je pense que l'intégration des peintures modernistes à l'architecture moderne qu'on rencontre dans l'immeuble Pan Am est une intégration que nous tentons de reformuler aujourd'hui. Nous ne savons pas où nous allons. Je pense néanmoins qu'il y a là quelque chose d'intéressant et de passionnant. Nous n'en revenons pas exactement à Williamsburg. J'ai pensé autrefois que telle était la seule position d'avant-garde qui nous restait. Nous avons suivi l'enseignement de Las Vegas, nous avons apprécié l'architecture victorienne. Les meubles Ethan Allan, un genre d'imitation du style colonial, sembleraient devoir être la prochaine dernière nouveauté. Mais je pense que nous sommes en train de dépasser tout cela. Les architectes et les artistes expérimentent les uns et les autres de manière intéressante. Les architectes d'aujourd'hui veulent avoir un bâtiment plus étoffé. Quant aux artistes, il me semble que beaucoup d'entre eux veulent être des architectes. Ils veulent dessiner des environnements et non plus des objets.

Diamonstein Certains artistes pensent que les architectes veulent être des artistes.

Barnett Bon. Tant mieux. Il y aura peut-être beaucoup de va-et-vient, mais il y a là, potentiellement, un conflit qui peut être très utile. Il en sortira quelque chose d'intéressant. Je ne peux pas dire que rien de très étonnant en soit déjà sorti. Mais je pense que c'est prometteur.

Diamonstein L'architecture est-elle un art ou une affaire ?

Barnett C'est un art. C'est une profession. C'est une affaire. C'est tout ensemble. C'est ce qui la rend à la fois très passionnante et très difficile. La plupart des gens ne veulent pas que l'architecture soit un art. L'architecte doit donc faire passer l'art en douce dans son rapport avec le client en lui expliquant que ce qu'il fait est, en réalité, très économique et très efficace.

Diamonstein Dans un entretien récent dans le *New York Times*, Harry Helmsley a dit : « Je pense qu'il est important d'avoir un architecte qui réalise que nous sommes un promoteur commercial, comme je le suis. En dernière analyse, si le bâtiment ne produit pas de profit, l'architecte ne nous a pas rendu service. J'ai vu beaucoup de monuments qui ne sont qu'un monument à la gloire de l'architecte et qui sont un désastre pour le promoteur ». Comment chacun d'entre vous réagirait-il à cette déclaration ?

Barnett Je suis d'accord avec elle.

Portman Je suis d'accord.

Barnett Il existe d'autres catégories de bâtiments, bien sûr. Il y a la Fondation Ford. La Fondation Ford distribue de l'argent sans se soucier du profit.

Diamonstein Une dernière question. Il y a un instant, Richard faisait référence à la tour du Musée d'Art Moderne. Certains observateurs se sont demandé si, en dehors de toute autre considération, un musée devait se trouver impliqué dans une entreprise immobilière commerciale. L'implication dans un marché immobilier basé sur le profit est-elle consistante — sans être ésotérique ou éloignée des réalités de la vie contemporaine — avec le rôle d'un musée, sa mission d'observateur érudit et désintéressé de la culture ?

Weinstein Je ne vois pas en quoi les profits commerciaux qui passent par une fondation pour être ensuite donnés à un musée diffèrent des profits réalisés directement à partir du contrôle que le musée exerce sur un investissement qui lui procurera de l'argent. Je pense qu'il est ridicule, dans une civilisation où l'orientation des valeurs s'accomplit à travers des transactions de marché, que les institutions qui ont la fonction sacrée de protéger ces valeurs se séparent du courant principal de la vie américaine qui, lui, est fondé sur le marché. S'ils n'ont pas le courage ni la conviction nécessaire pour gagner de l'argent par eux-mêmes, ils ne méritent pas de nous dire, à moi et à mes enfants, les valeurs qu'il faut respecter. Les valeurs que je respecte le plus sont nées dans un pays qui a survécu et qui a constitué sa propre civilisation au moyen du marché basé sur la diversité des choix, sur le pluralisme, sur l'invention, l'audace et même l'aventure. Tout dépend de la façon dont on le regarde. Si on le regarde comme l'a fait Thomas Jefferson, on considère l'échange de l'argent contre la propriété comme le but et la responsabilité principale de l'individu libre dans une société démocratique[1].

Diamonstein Quelle était votre arrière-pensée quand vous avez parlé d'un fond destiné aux ressources culturelles ? De toute évidence, il n'est pas encore institutionnalisé. Qu'est-ce que cela peut signifier pour d'autres ?

Weinstein Lorsque je travaillais pour le gouvernement, j'ai observé comme John la fait remarquer auparavant, qu'avec un très léger ajustement des procédures de régulation, il était parfois possible de diriger d'énormes sommes d'argent vers d'autres valeurs. Nous avons finassé avec l'ordonnance de zoning municipal et nous avons construit, sans débourser d'argent, des théâtres pour une valeur égale à dix-sept millions de dollars. En permettant aux promoteurs de construire trois ou quatre étages supplémentaires, nous avons obtenu deux théâtres de 1.800 places et deux théâtres expérimentaux, l'American Place Theater et le Circle in the Square, au moyen d'une simple manipulation relativement bénigne des manettes de régulation. Puisque les arts ont désespérément besoin de fonds, il m'est venu à l'esprit qu'en intervenant à des niveaux de plus en plus raffinés dans des processus comme celui-là, en faisant appel au Trust pour des ressources culturelles, par exemple, nous pourrions découvrir des sources d'argent pour des buts d'ordre culturel devant lesquels le National Endowment et tout le reste mis ensemble apparaîtrait comme une pitance. Les bénéfices que le Musée d'Art Moderne réalisera au cours des trente prochaines années du fait de ce seul projet de construction, seront de soixante-quinze millions de dollars : pour dix ares de surface, on lui a payé, rubis sur l'ongle, dix-sept millions de dollars, ce qui est suffisant pour effacer le déficit qui commençait à rogner leur dotation au rythme de plus d'un million de dollars par an. Il s'agit d'une dotation de treize millions. Ils auraient été en faillite d'ici quatre ou cinq ans. Cette solution leur permet de construire un nouvel espace de musée et de rénover entièrement le bâtiment ancien, doublant la surface et leur fournissant un nouvel auditorium. Ils ne seront plus obligés d'aller chaque année s'agenouiller comme des orphelins frappés par la misère pour prier les bureaucrates de leur fournir de l'argent. Le maire de New York a fait une coupe de trois millions de dollars dans le budget artistique de la ville. Le Musée d'Art Moderne dispose en propre de sa dotation de soixante-quinze millions. Il n'a plus à se soucier des caprices de la politique ou des circonstances. Grâce à cette décision de construire ce projet, il peut remplir sa mission plus efficacement : en un mot, il est compétitif sur le marché.

---

[1] Gary Wills sur Thomas Jefferson dans *Inventing America*, p. 237: « Pour lui, la propriété constituait un transfert subséquent à un acte de commerce entre des personnes qui se sont jurées 'fidélité' morale et qui ont une mise égale dans le bien public. Engager sa fortune et son honneur sacré dans l'effort commun de la société est un devoir qui prend son origine dans la croyance que la propriété est une forme de 'langage' dont le but est de promouvoir les rapports humains et la solidarité. »

Diamonstein Est-ce que vous approuvez en silence ?

Barnett Je reconnais que telle est la situation et j'approuve certainement en silence. C'était une description très convaincante et une réponse très convaincante.

Diamonstein Etes-vous prêts à vous engager plus loin qu'une simple reconnaissance ?

Barnett Eh bien, je pense que dans un monde parfait, il faudrait que le gouvernement subventionne les musées. Ils ne seraient pas obligés de prendre des locataires dans leurs droits aériens pour assurer leurs fins de mois. Mais nous ne sommes pas dans un monde parfait.

ROBERT A.M. STERN

Robert A.M. Stern
Né à New York, N.Y., 1939
B.A. Columbia University, 1960
M. Arch. Yale University, 1965

Diamonstein Robert A.M. Stern est écrivain, professeur d'architecture à l'université de Columbia, et, depuis 1977, directeur du bureau Robert A.M. Stern Architects. On le connaît surtout pour ses exquises maisons de ville et de campagne et pour sa défense théorique du mouvement post-moderniste. Il a publié son premier livre, *Forty under Forty: Young Talent in Architecture*, un an après avoir reçu le diplôme de l'école d'architecture de Yale. Il a souvent écrit dans des journaux professionnels et a organisé des expositions de design. Président de la Ligue architecturale de New York, de 1973 jusqu'à et y compris 1977, il est un architecte qui conçoit la circulation des idées comme une responsabilité véritable. Cette attitude trouve son parallèle dans son dessin architectural.

Commençons par une question qui préoccupe tant de gens : celle du mouvement post-moderne.

Le mot 'post-modern' a commencé à se répandre dans le monde de l'art aux environs de 1976. Depuis lors, l'appellation a été appliquée sans discriminations à presque n'importe quelle tendance qui s'oppose au modernisme. Quand ce terme a-t-il été employé pour la première fois ? Si je suis bien au courant, cela remonte, en architecture, à environ trente-cinq ans.

Stern C'est très étrange mais, pour autant que je sache, il a été employé pour la première fois, à la fin des années quarante, par l'architecte Joseph Hudnut. Hudnut y parlait de la façon dont l'architecture moderniste nouvellement formulée devait s'ajuster aux conditions découlant de la Seconde Guerre mondiale. Comme vous le savez probablement, c'est Hudnut, alors qu'à la fin des années trente, il était doyen de l'école supérieure de design à Harvard, qui a amené Gropius ici. Il a donc fortement contribué à l'introduction du haut modernisme dans ce pays. Mais, dix ans plus tard, aux environs de 1948, il s'est mis à critiquer l'aspect doctrinaire de ce mouvement.

Diamonstein Je crois que l'essai s'appelait « The Post-Modern House ». A quoi se référait-il alors et au travail de qui ?

Stern Au travail de personne en particulier — mais plutôt à l'esthétique machiniste, à cette espèce de qualité impersonnelle du haut modernisme de cette période. Hudnut était convaincu qu'elle était inadaptée pour faire face aux problèmes principaux de l'époque d'après la Seconde Guerre mondiale qui, dans son optique, se rencontraient dans la reconstruction des villes et la construction de logements. Il y avait une pénurie énorme de logements résultant de la guerre et de la dépression qui l'avait précédée.

Diamonstein Pourriez-vous analyser l'usage actuel du terme et le rapporter à sa définition orthodoxe ?

Stern Comme vous l'avez dit très judicieusement, il est aussi souvent mal

(Dans cet entretien, seule la voix a été enregistrée, contrairement aux autres qui ont été enregistrés par vidéo devant un public.)

employé que correctement, donc, qui doit en juger? Mais je pense qu'il s'applique à ce qui se passe post — après — le modernisme. Ce n'est pas le rejet du modernisme, mais une tentative de créer, après le modernisme, quelque chose qui revivifiât l'architecture et réintroduisît certains des thèmes que les modernistes, dans leur ferveur révolutionnaire, ont rejeté. Il signifie la réintroduction de thèmes historiques et la reconnaissance du fait que l'architecture est un art de communication plus qu'une simple situation existentielle.

Diamonstein Votre définition du post-modernisme recouvre trois aspects. Pourquoi n'expliqueriez-vous pas ce que vous voulez dire lorsque vous parlez de contextualisme, d'allusion historique et d'ornement appliqué?

Stern Eh bien, ils représentent trois possibilités, mais je n'entends pas suggérer que celles-ci font le tour complet du problème. Le contextualisme pousse à considérer qu'il importe que le contexte physique et culturel d'un bâtiment soit pris en considération à l'intérieur de la conception du dessin. C'est à l'opposé de l'esthétique moderniste qui est orientée vers l'objet et qui considère le fonctionnement interne du bâtiment et le procédé de construction comme son expression principale. Un architecte contextuel prendra en considération la signification qu'un bâtiment doit avoir dans sa relation avec la rue sur laquelle il se trouve, sans négliger non plus l'idée que les gens se font de l'aspect d'une bibliothèque, d'une maison ou de quoi que ce soit. Le deuxième aspect, l'allusionisme, représente en quelque sorte une deuxième étape. Si quelque chose doit fonctionner d'une manière symbolique culturellement chargée, il faut que ses références transcendent la simple référence à elle-même. Vous savez, quand on rencontre une jeune personne sur la rue, on dit: « Vous ressemblez à votre père ». Voilà une façon de définir cette personne par rapport à son origine. Les bâtiments tiennent toujours un peu de ca caractère-là — cependant, l'idéologie du modernisme a déprécié cette qualité-là. Le troisième point, l'ornementalisme, est une stratégie destinée à parvenir aux références implicites dans l'idée de l'allusionisme. L'ornement n'est pas que du décor qui doit alléger l'ennui ainsi que le prétendent certains partisans de l'architecture moderniste. C'est une sorte de système de référence qui peut avoir ses fondements dans la structure même d'un bâtiment aussi bien que dans des dessins abstraits ou des images tirées de la nature. C'est de cette manière que, depuis toujours, les architectes ont porté la construction au-delà de sa fonction littérale en tant que réceptacle d'activité vers son rôle plus élevé d'architecture.

Diamonstein Le débat post-moderniste a-t-il un objet réel, sémantique ou stylistique?

Stern Il inclut les deux derniers et, pour cette raison, il est réel.

Diamonstein Certaines personnes avec lesquelles j'en ai parlé au cours de ces entretiens considèrent qu'il s'agit d'une conversation à laquelle ils ne veulent même pas se mêler.

Stern Je ne vois pas comment on peut éviter de se joindre à la conversation quand celle-ci est aussi animée. Je pense que l'architecture des années cinquante et soixante, ce qu'on appelle le modernisme tardif, a été très limitée et ennuyeuse — concentrée comme elle l'était autour de quelques références très spécifiques, généralement d'ordre utilitaire et technologique dans leur volonté de s'opposer au culturel. Des architectes plus jeunes, Venturi en tête, qui, depuis vingt ans déjà, continuent à aller de l'avant, ont mis le modernisme tardif en question de multiples façons. Dire qu'il n'y a pas d'enjeu, dire que les questions soulevées ne sont pas réelles, me paraît absurde. Des individus qui ont lourdement investi dans le modernisme tardif, voient une menace dans le post-modernisme en raison de leurs vues tellement unilatérales de l'architecture. S'ils introduisent d'autres significations, s'ils regardent dans d'autres directions, ils sont presque obligés de répudier ce qu'ils ont défendu jusqu'ici. J'espère que, pour longtemps et si possible pour toujours, nous ne rencontrerons plus une architecture d'une telle étroitesse.

Diamonstein Serait-il exact de vous considérer comme un post-moderniste acharné ?

Stern J'ai commencé par dire que je détestais le terme 'post-moderniste', parce que tout le monde déteste les étiquettes. Je ne suis pas acharné en quoi que ce soit. J'essaie tout simplement de faire mon architecture et d'encourager d'autres individus à faire la leur d'une manière un peu moins unilatérale que ceux qui ont immédiatement précédé ma génération. Si cela fait de moi un post-moderniste acharné, ainsi soit-il.

Diamonstein Parmi les choses qui vous ont valu du renom, on trouve des phrases bien tournées. Puisque vous réprouvez l'usage actuel qu'on fait de ce terme, peut-être pourriez-vous imaginer un autre terme ? Comment appelleriez-vous ce nouveau développement de l'architecture, cette direction nouvelle ?

Stern Par les désignations que j'ai mentionnées plus haut. Je plaide pour une architecture qui soit riche, je veux dire riche en formes et riche en références culturelles, une architecture qui ne soit pas minimale mais qui assume autant de choses qu'elle le peut. Pour parvenir à une telle architecture, celle-ci se doit de lire le contexte culturel très attentivement. Malheureusement, à mon avis, trop d'architectes influents manquent de connaissances sur les événements de leur époque ou sur l'histoire pour pouvoir le faire bien. Cette déficience, comme beaucoup d'autres dans la profession, remonte au modernisme et à ses méthodes d'enseignement. Gropius, Le Corbusier et Mies ont été formés dans une tradition académique; ils étaient enracinés dans des situations culturelles profondément traditionnelles. Quand, à leur tour, ils ont proposé des modèles pour l'enseignement de l'architecture, ils ont eu tendance à rejeter ce qu'ils connaissaient le mieux — le syndrôme du meurtre du père. Il en est résulté, à mon avis, que la génération qui est aujourd'hui au haut de la vague de la prospérité et de l'influence dans l'architecture, les modernistes tardifs, sont insuffisamment équipés pour affronter des problèmes historiques et culturels. Ils sont antitraditionnalistes parce que, d'une certaine façon, ils n'ont pas de tradition et la craignent en tant que quantité inconnue. Quand je parle de tradition, j'entends parler de la continuité de la tradition.

Diamonstein Comment décririez-vous ce phénomène au lieu de nous laisser avec ce terme post-modernisme? Je cherche un nouveau mot…

Stern Si j'utilise un autre mot, pris à mon propre piège, mes collègues redoubleront leurs attaques. Pourquoi ne pas l'appeler tout simplement de l'architecture? L'architecture a toujours été composée de tous ces éléments — elle a toujours été tradition. Jusqu'à l'antihistoricisme du modernisme, les architectes ont toujours regardé vers le passé pour y trouver des modèles de comportement aux niveaux de la composition, des significations culturelles, de la signification symbolique, etc. Ensuite, ils tentaient d'adapter ces modèles à des situations actuelles pour progresser à partir de là.

Diamonstein Acceptez-vous la théorie qui fait débuter l'époque moderne au quinzième siècle?

Stern Je le fais absolument. Contrairement aux historiens d'art, les historiens modernes qui s'attachent aux questions politiques et culturelles considèrent que le monde moderne a commencé avec la Renaissance. Vous savez, c'est ainsi qu'ont pensé les historiens de l'architecture jusqu'à la fin des années vingt. Ensuite, sous l'impulsion du mouvement moderne, certains historiens tels que Giedion et Pevsner ont lancé une sorte de coup de poing publicitaire, disons, en faveur du mouvement moderne. David Watkin a écrit un livre intitulé *Morality in Architecture*, qui accomplit un bon travail dans l'analyse de ce phénomène. On est entré dans la confusion parce qu'on voulait inventer une histoire qui s'accordât à l'architecture. Je ne pense pas que telle soit la vocation des historiens.

Diamonstein Charles Moore a demandé pourquoi il devrait être post-qui que ce soit. Pourquoi pas néo- ou pré-? Vous avez appelé Charles Moore et Robert Venturi des figures de transition à l'intérieur de ce débat. Continuent-ils à être des chefs de file?

Stern De transition. Ils le sont certainement. Mais tous deux, tant au niveau de leur formation que de leur âge, qui est de dix ans supérieur au mien, restent, dans une certaine mesure, mes maîtres.

Diamonstein Monsieur Venturi a été votre professeur à Yale.

Stern Oui. Et Charles Moore, venu à Yale après que je l'aie quittée, a été plus que mon maître, car nous avons eu de très nombreuses conversations avant cette date à cause d'un article que je lui ai commandé pour *Perspecta*, la revue architecturale de Yale, dont j'ai édité un numéro. L'article s'est avéré être un des meilleurs de Moore; il a certainement été le clou de toute cette opération. Il s'intitulait « You Have to Pay for the Public Life ». Parmi ses nombreuses propositions merveilleuses, on trouve l'idée que, si l'on veut avoir une expérience publique en architecture, c'est-à-dire une certaine expérience urbaine de la rue, il faut aller à Disneyland et payer deux dollars cinquante pour pouvoir marcher sur une rue qui a de vrais gens dessus.

Comment en suis-je venu à parler de cela?

Diamonstein Nous nous demandions si Venturi et Moore continuaient d'être des chefs de file?

Stern Eh bien, je pense qu'ils ont un peu battu en retraite — ils sont un peu inquiets à propos des questions soulevées par les jeunes architectes. La question d'authenticité est l'une d'elles. Ainsi, certaines personnes — pas moi-même mais, disons, Allen Greenberg — considèrent que le langage classique de l'architecture est le seul langage viable en Occident. Il a des règles et une somme d'expériences. On peut s'y accrocher, entrer dans l'engrenage et faire ses propres bâtiments tout à fait dans les règles. Aussi, à mon avis, nous sommes à un moment — comme devraient l'être tous les moments — où chacun devrait pouvoir faire ce qu'il veut. Donc, bien sûr, je pense qu'il faut que Greenberg aille de l'avant; néanmoins, je me demande si on peut le faire tout à fait tellement dans les règles. Je pense qu'en fait, l'architecture, depuis la Renaissance, n'a rien fait dans les règles. Je pense que les grands architectes classiques, qu'il s'agisse de Soane, de Lutyens, de Borromini ou de McKim, Mead et White, ont combiné et déformé les choses. Pas au petit bonheur la chance — ils ne se levaient pas le matin en se disant: mettons un peu de ceci, un peu de cela — mais en rapport avec les complexités des conditions culturelles modernes, ces architectes-là ont entrepris une lecture très complexe de leur culture. Du fait des problèmes très difficiles qu'ils avaient à résoudre, ils en sont inévitablement venus à faire la synthèse de certains aspects du langage classique avec certains accents vernaculaires afin de produire des ouvrages qui fussent à la fois traditionnels et innovateurs. Ils ont fait des bâtiments infiniment plus riches que nous n'avons été capables d'en imaginier à notre propre époque.

Diamonstein Quelles sont les personnalités plus jeunes et quelles sont les théories que celles-ci affinent à mesure qu'elles essaient de faire connaître leur position à la profession comme au grand public?

Stern Eh bien, Allen Greenberg va à un extrême, une sorte de représentation littérale des formes traditionnelles. Il construit actuellement, dans le Connecticut, une maison basée de très près, autant que je puisse le voir, sur Mount Vernon, mais environ quatre fois plus grande que l'originale.

Diamonstein Tout cela a-t-il commencé avec sa hampe de drapeau pour le bicentenaire de Valley Forge?

Stern Je pense que c'en fut la première déclaration publique. Greenberg, comme moi-même, est un produit de l'enseignement moderniste. Son séjour à Yale a en partie chevauché le mien. Il a également travaillé pour l'agence de réaménagement de New Haven où il a été confronté très directement aux problèmes que le modernisme a amené dans les villes. Depuis lors, il a évolué dans une direction pour laquelle, à mon avis, sa formation ne l'a pas préparé, mais je crois qu'il pense pouvoir combler ce manque de formation grâce à son travail. Stanley Tigerman est, lui, le collègue le plus enjoué du groupe. Stanley a commencé par être plus Mies que Mies, plus moderniste, plus réducteur que qui que ce soit, et s'est maintenant rendu compte des limitations de ces voies-là; c'est en tout cas ce qu'il dit. Dans son travail, il a certainement introduit toutes sortes de références allant des peintures des années vingt et cubistes jusqu'aux symboles les plus vulgaires de la vie quotidienne, sans parler de ceux qui relèvent de la biologie humaine. Stanley a un immense sens de l'humour qui ne fait que commencer à s'exprimer maintenant dans son architecture.

Diamonstein Avec tous les égards dus à Monsieur Tigerman, pouvez-vous envisager d'utiliser sa maison 'hot-dog' comme référence? Envisagez-vous l'architecture comme un gag visuel?

Stern Je ne pense pas que l'architecture soit une blague. Et je ne crois pas non plus que les bâtiments de Stanley soient, à vrai dire, des blagues. Je n'ai pas été voir la maison 'hot-dog', mais bien la bibliothèque pour aveugles, qui est extrêmement émouvante. J'ai eu une rencontre très touchante avec une personne aveugle qui l'utilisait pour la première fois et c'était assez merveilleux. Stanley tombe parfois — nous tombons tous — dans les pièges de ses propres théories et de ses pulsions. Parfois, il fait des bâtiments qui sont un peu uni-dimensionnels et un peu blague. Mais, dans l'ensemble, je pense...

Diamonstein Il est bien évident qu'il est un architecte très sérieux. Qu'y a-t-il dans la profession ou dans le consentement, même limité, que le public accorde à cette profession, qui pousse certains architectes à commettre certaines actions qui paraissent outrées, afin d'attirer l'attention sur leurs travaux plus sérieux et plus réfléchis?

Stern Je pense que c'est dans la nature de notre société. « Un homme mord un chien» continue d'être une bonne manchette. La majeure partie des travaux de Stanley a été réalisée à Chicago, qui est remplie de ferveur miesienne et du germanisme sérieux et à la main lourde qui a toujours accompagné un côté de la nature de Mies — Stanley s'est senti obligé de prendre la position contraire la plus outrée pour obtenir ne fusse qu'un moment d'écoute de la part de la presse ou du public. Bien sûr, il faut payer la note.

Diamonstein Donc, Monsieur Greenberg et Monsieur Tigerman sont parmi les jeunes personnes qui sont en train d'affiner leurs théories. Il y a, bien sûr, Michael Graves.

Stern Eh bien, il y a Monsieur Moore et Monsieur Venturi parmi les gens plus âgés. Monsieur Graves est un peu plus âgé que moi, mais il est un cas très intéressant parce que, comme vous le savez, il a participé à un groupe qu'on a appelé les 'Cinq de New York' dont la production a été exemplaire du renouveau du modernisme tardif. Je pense que Michael Graves s'intéressait effectivement beaucoup à ce renouveau. Cependant je ne pense pas que Graves ait retourné sa veste ainsi que l'affirment certains. Je préfère penser qu'il a évolué. Il sait combiner les leçons spatiales et compositionnelles de l'architecture cubiste des années vingt avec un vocabulaire immensément plus riche, qui semble, en ce moment, provenir de la fin du dix-huitième et du début du dix-neuvième siècles. Mais je suis certain que Graves explorera d'autres thèmes et je suis heureux de voir cette direction dans son travail. Je pense qu'elle conforte notre propos.

Diamonstein Nous parlons d'une poignée d'hommes très doués, qu'on soit d'accord ou non avec leurs théories. Mais cette poignée d'hommes, vous-même compris, a-t-elle un impact réel sur la profession ?

Stern Je ne sais pas. Je pense que oui. Nous savons tous nous exprimer avec aisance, verbalement et artistiquement. Le travail que nous avons réalisé, qu'il soit bon ou mauvais dans un sens de durabilité historique, est certainement très provocateur en ce moment. Les gens peuvent vouloir faire l'autruche, mais faire l'autruche est une réaction. Nous voyageons beaucoup. Nous donnons beaucoup de conférences. Je trouve tout le temps plus de sympathisants parmi les gens. Nous influençons des étudiants. Une des ironies de la profession américaine est que, si l'on parle de Skidmore, Owings & Merrill, d'I.M. Pei ou d'un autre, on oublie que les hommes de la troupe, ceux qui développent effectivement le dessin dans ces bureaux-là au-delà de l'étape conceptuelle initiale, sont très jeunes. Ce sont déjà mes étudiants. Et les élèves de Graves sont partout. Donc, il y a certainement une influence. Il serait bon d'avoir davantage de travaux de grande dimension plus rapidement afin d'arriver à essayer ces idées. En architecture, il faut attendre les commandes si longtemps, que le temps entre l'idée et sa réalisation est exténuant.

Diamonstein Dans le monde d'aujourd'hui, les pressions inflationnistes étant ce qu'elles sont, est-il possible de trouver un client qui s'intéresse à un service responsable et efficace au niveau des coûts tout en s'intéressant au dessin ? Comment un petit bureau arrive-t-il à produire de grands projets artistiques d'une manière organisée et efficace sans avoir eu d'expérience ? Il me semble que ce soit là le 'hic' de l'architecture.

Stern C'est un problème. Le problème plus important consiste à savoir comment un petit bureau imaginatif peut opérer le passage à des travaux de grande envergure sans que le dessin perde de sa qualité. On peut envisager de se joindre à des bureaux plus importants qui détiennent l'expérience technique, mais pas nécessairement les idées de dessin. Cela a réussi en maintes occasions.

Diamonstein Avez-vous été impliqué dans une telle collaboration?

Stern J'ai été invité à concourir ou à poser ma candiature pour des projets, mais cela n'a pas réussi jusqu'ici. A ma connaissance, celui qui s'en est le plus approché est Michael Graves avec ses bâtiments de Portland et de Fargo.

Diamonstein Je pense que le conseil municipal de Portland vient finalement, cette semaine même, d'approuver le projet de Portland. Pour en revenir aux jeunes architectes — la troisième génération, je suppose — disons que les deux philosophies qui prévalent ont été décrites comme exclusives et inclusives. Pourriez-vous expliquer ces deux approches?

Stern Ce qui caractérise le mieux l'architecture exclusive c'est l'immeuble de bureaux très élevé en verre réfléchissant, posé dans son paysage comme un objet indépendant; quant à sa forme, elle est due à une idée préconçue de l'architecte concernant la forme en rapport avec le programme. D'une certaine façon, le verre réfléchissant représente le matériau idéal pour une architecture exclusive. Il ne vous permet pas de regarder à l'intérieur pendant la plus grande partie de la journée. Par son action de miroir, il rejette même votre pénétration visuelle, produisant votre exclusion comme peut-être aussi celle de son propre caractère. Il n'a aucun lien formel avec les bâtiments environnants. La Lever House est un des premiers bons exemples du dessin exclusif. Sa forme correspond à une idée au sujet des rues urbaines qui était totalement en contradiction avec la Park Avenue de cette époque. Bien que Park Avenue ait été remodelée, le bâtiment reste idiosyncratique. L'architecture inclusive n'essaie pas seulement de s'adapter au contexte de la rue, à participer à la conversation entre le site et la rue, mais il converse également avec des idées formelles qui ont existé au cours des temps. Il nous faut faire une architecture publique telle qu'une personne qui la voit pour la première fois ne dise pas: « Hé! Qu'est-ce que c'est que ça? Qu'est-ce qui se passe ici? On dirait une usine alors que c'est le lycée de mon fils. » Je pense que si nous pouvons rendre les bâtiments plus riches et plus référentiels, les gens auront moins de ces problèmes et que les architectes se trouveront moins aliénés du public.

Diamonstein En vous référant à l'architecture publique, vous l'avez considérée comme une sélectivité embarrassée accompagnant le rejet de tout style dominant. Dans le concours pour les logements de Brighton Beach, le jury s'est divisé sur la décision d'accorder le troisième prix à Venturi et Rauch. Le groupe minoritaire a dit: « A notre point de vue, il offre de réels avantages » — en se référant au dessin de Venturi et Rauch — « pour les gens qui auront à l'occuper plutôt que de donner une satisfaction polémique à ceux qui doivent le juger. » Il me semble qu'il arrive parfois à l'architecture de se transformer en conversation privée entre architectes au lieu d'avec le public qu'elle devrait servir. L'architecture a-t-elle toujours été un discours élitiste ?

Stern Je pense que l'architecture, considérée comme une forme d'art, n'est ni plus ni moins élitiste que tout autre art. Bien sûr, les idées dont nous parlons ici sont, pour la plupart, des idées que les architectes se partagent entre eux ou avec d'autres artistes et dont ils ne parlent en général pas avec leurs clients. Mais l'architecture est devenue plus élististe que jamais au cours de cette phase d'architecture exclusive. Vous avez tout à fait raison : on a permis à la production dans l'architecture d'écraser toute autre considération, au point que des bâtiments relevant de toutes sortes de programmes, de la maison unifamiliale à l'église et à l'école, finissent par se ressembler tous et cela même au niveau des méthodes de production. Un homme qui, toute la journée, travaille à la chaîne dans une usine Vega ne veut pas rentrer chez lui dans une maison qui n'est qu'une autre version de la Vega garée derrière sa maison. Ceci explique l'énorme brèche qui sépare le goût populaire en architecture — le ranch néo-colonial sur une butte — de ce qu'un architecte imagine qu'une maison doit être, disons la maison en verre de Philip Johnson, bien qu'il ne l'ait jamais imaginée comme un modèle pour la consommation publique. Frank Lloyd Wright a été le dernier architecte qui ait compris ces choses et qui fût vraiment capable d'en parler au public. Le public a peut-être pensé que le Guggenheim avait un aspect étrange mais il l'a, sans nul doute, appréhendé comme un commentaire significatif sur l'art moderne et, en soi, comme une expérience à vous couper le souffle. Je pense que si le Guggenheim survit, c'est essentiellement parce qu'il est un bâtiment fabuleux. Il est devenu un point de repère indépendamment de sa qualité artistique.

Diamonstein Le caractère hétérogène de la société moderne vous préoccupe beaucoup. Vous avez dit autrefois que « l'architecture n'est plus l'image qu'un architecte se fait du monde tel qu'il souhaite qu'il soit présentement ou à l'avenir, mais tel qu'il est dans sa réalité ».

Stern Prenons une analogie simple. Dans le modernisme, l'architecte croyait qu'un seul style lié à la production dominerait dans le monde entier. Lorsqu'on l'interrogeait sur la signification de ce style — par exemple, la difficulté qu'éprouveraient les Hindous contrairement aux gens de New York, à s'y ajuster — la réponse standard était que les gens finiraient par le comprendre. Eh bien, ça c'est de la lavasse. Notre affaire n'est pas d'éduquer et de transformer la nature humaine. Notre affaire est de répondre à la condition humaine. Nous ne sommes ni des réformateurs, ni des révolutionnaires. Je ne pense pas du tout être cynique en disant cela. Je pense qu'il est beaucoup plus cynique de dire : tant pis, ils finiront bien par comprendre.

Diamonstein Est-ce qu'il existe ce qu'on pourrait considérer comme un esprit architectural de l'époque — ou n'est-ce là qu'une idée simpliste et fausse ?

Stern Oh ! Le *zeitgeist*. Autrefois, je pensais que Walter Gropius, chaque matin en se levant, était relié par une ligne directe au *zeitgeist* pour savoir où celui-ci en était ce jour-là. Laissons le *zeitgeist* en paix. Chaque matin, levez-vous, brossez vos dents et allez faire votre travail.

Diamonstein Eh bien, quel est l'esprit de cette époque tel que vous le voyez ?

Stern Je ne sais pas. Je suppose que ce qui se rapprocherait le plus d'une description consisterait à dire que tout se trouve dans un état de flou merveilleux et frustrant. Toutes les images sacrées du monde des arts avec lesquelles j'ai grandi sont en train d'être mises en question. Le Musée d'Art Moderne montre des choses qu'il n'aurait jamais montrées dans les années 1950, alors que j'y étais un habitué.

Diamonstein Peut-être est-ce le musée d'art post-moderne...

Stern C'est une institution très ambiguë comme il convient qu'elle le soit. Eh bien, non, il faudrait qu'il utilise le terme 'moderne' comme je l'emploie, moi, c'est-à-dire remontant jusqu'à la Renaissance. Alors, il pourrait montrer le syle Beaux-Arts...

Diamonstein Le moderne contre le contemporain ?

Stern C'est cela. Il pourrait montrer le style Beaux-Arts. Il pourrait montrer Daumier. Il a toujours eu ce problème. Au fur et à mesure qu'il fait reculer les sources du modernisme en amont du milieu du siècle, il s'oblige à reconnaître le fait que le modernisme qu'il a préconisé relève du passé et que l'art contemporain est, sous beaucoup d'aspects, une extension de la réalité. Il a dénigré la peinture représentative dans les années trente et quarante. Je pense que chacun devrait pouvoir faire les propositions artistiques qu'il veut — que ce soit bien ou mal fait, c'est une autre question. Il y a des normes esthétiques, mais pas de modes établis de représentation ou de conception. On ne peut pas dire qu'un mode est mauvais et qu'un autre est bon.

Diamonstein Mais quand, à l'intérieur du travail de quelqu'un, que ce soit dans les arts plastiques ou dans l'architecture, cette gamme est si éclectique, n'a-t-on pas le sentiment qu'il y a là quelque chose de schizophrénique ?

Stern Voyez Picasso. Pensez-vous qu'il soit schizophrène ? Il a exploré une certaine manière de faire pour se diriger ensuite vers quelque chose de tout à fait différent. Et il a souvent fait des choses différentes en même temps. Il s'est plusieurs fois tourné vers Velasquez ou d'autres artistes du passé; il en a refait les peintures pour se les approprier et pour rafraîchir son talent. A ma connaissance, personne n'a jamais traité Picasso de schizophrène. Mais je pense qu'on pourrait effectivement dire que quelqu'un comme Mondrian était un obsédé — quel est le contraire de schizophrène ? — monophrène ? Je pense que nous n'en sommes pas seulement arrivés à attacher une valeur à l'absence de changement et à l'absence de contradiction dans le travail mais que nous avons souvent emprisonné nos artistes au point qu'ils sont obligés de ressasser tout le temps la même chose. Voyez ce qui est arrivé à Larry Poons quand il a essayé de cesser de faire ses peintures punctiformes. Le monde de l'art lui a fait la peau. Stella maintenant, qui est probablement un meilleur peintre et un peu plus futé, a su faire une rupture.

Diamonstein Mais non sans réaction également.

Stern Certains pensent qu'il est devenu fou. Il n'est pas devenu fou — il est en train de produire le travail le plus vital et le plus vibrant que j'aie vu depuis longtemps. Mais est-il schizophrène ? Non.

Diamonstein Parlons un moment de votre propre travail, qui a considérablement évolué au cours de ces dernières années à mesure que vous avez accepté des commandes de plus en plus nombreuses qui vous ont donné l'occasion d'exprimer votre propre philosophie. Vous avez dessiné beaucoup de très belles maisons. Devrait-on décrire une maison en fonction du style de vie propre à l'occupant ou en fonction de certaines notions abstraites de l'architecte ?

Stern Les deux. Plus particulièrement peut-être que pour la fonction multiple qu'on rencontre dans un immeuble de bureaux, il importe vraiment qu'une maison fonctionne pour son premier occupant. Elle devrait répondre au style de cette personne, à sa perception du monde, à toutes ces choses-là. Par contre, il faudrait que la maison soit une œuvre d'architecture en ce qu'elle devrait avoir des caractéristiques générales. D'autres personnes devraient pouvoir y vivre sans trop d'adaptation et il faudrait que le bâtiment signifie quelque chose à tout qui le voit ou l'étudie d'après une photographie, etc. Les maisons sont de merveilleux terrains pour tester des idées. On peut vraiment jauger l'espace, le plan et l'image par rapport à la personne dont vous savez qu'elle occupera le bâtiment comme dans leurs rapports à des conditions générales. Il y a trop de bâtiments dans notre société qui ne sont construits pour personne en particulier ou qui sont commandités par une agence gouvernementale quelconque avec laquelle vous n'avez qu'une relation purement bureaucratique. Ce processus produit souvent un genre d'architecture terriblement aliénée.

Diamonstein Quelle devrait être l'idée qui prédomine : celle de l'architecte concernant l'espace ou celle du client concernant la manière de vivre ? Quelle est la meilleure sorte de client : celle qui ne vous dit rien du tout ou celle qui est au point de départ de vos projets ?

Stern D'après mon expérience, les meilleurs clients sont ceux qui ont des idées mais qui connaissent les limites de leurs capacités. Ils savent exprimer leurs idées et critiquent le travail au fur et à mesure qu'il progresse mais ils n'essaient pas de tenir eux-mêmes le crayon. Ceci est très difficile à faire. En fait, la personne qui ne souhaite qu'un produit, un bâtiment réalisé par un architecte renommé, peut être un très bon client. Mais il est préférable que cette personne ait une idée de ce qu'elle veut en particulier et des modifications qu'elle souhaite voir apporter. Je pense que la chose la plus pénible que doivent affronter de nombreux architectes, peut-être tous, c'est le client qui veut le bâtiment précédent de cet architecte. Si l'on est un tant soit peu spontané et explorateur comme j'imagine l'être, on aimerait faire son prochain bâtiment, on ne veut pas qu'il ressemble au précédent. Le même problème existe pour les écrivains — je suis certain que tout le monde voulait que Margaret Mitchell écrive une deuxième fois *Autant en emporte le vent*; elle n'a donc plus jamais rien écrit. Je ne veux pas tomber dans ce piège.

Diamonstein Beaucoup de vos bâtiments sont des assemblages de fragments. Vous avez mélangé des éléments divers dans ce qui se présente comme une combinaison inattendue du passé, du présent et du futur. Que représente cette notion de fragment? Y a-t-il une structure sous-jacente? Avez-vous une théorie générale ou chaque projet est-il entièrement neuf et individuel, présentant ses propres problèmes et solutions?

Stern Le fragment pose en ce moment un problème à beaucoup de gens parce que le mot fragment vous conduit au mot 'fragmenté'. Leur proximité est inconfortable. Au début, dans la maison Lang par exemple, j'ai utilisé des fragments du passé au lieu de prendre un bâtiment très ordinaire — bon marché, accommodant, sans fioritures — pour en faire quelque chose d'autre. De plus en plus, je veux dépasser la simple exploration des fragments, des petits emblèmes accrochés, pour essayer de voir si le langage d'où proviennent ces fragments, leur moment même dans le temps, peut être repris et rendu à nouveau vivant — et par là, donner plus de vitalité au bâtiment. C'est un très étrange entre-monde. D'un côté, je ne puis pas imaginer être aussi littéral qu'Allen Greenberg, d'autre part — pour faire une comparaison avec d'autres travaux — lorsque je regarde les travaux de Michael Graves, j'y trouve parfois trop de fragments et pas assez de synthèse. Donc, ce que j'ai maintenant en construction ou sur la planche à dessin tente une synthèse qui se situe quelque part entre les deux.

Diamonstein Dans le sens d'une citation historique?

Stern J'y utilise plus d'histoire mais d'une manière qui ressemble moins à une citation — davantage de phrases entières et de paragraphes. Je ne sais pas où ceci m'amènera. Chaque projet a ses différences. Je suis en train de faire une maison à Martha's Vineyard où les nouvelles réglementations de zoning essaient — et tout à fait avec raison, je crois — de légiférer contre ce genre de modernisme excentrique, le syndrome de la maison sports d'hiver des années soixante. Vu la façon dont le code est rédigé, il nous est enjoint de produire une architecture à pignon bas et toit en croupe. Une fois ce mandat délivré, j'ai découvert que l'architecture, disons de 1910, n'était pas mal du tout. On pouvait tout simplement la continuer. Nous avons fait un nouveau projet qui est, bien sûr, de notre temps à beaucoup d'égards. On n'aurait aucun problème à l'identifier. Mais ensuite, si l'on joue à colin-maillard avec une gaze, on pourrait dire: « Hé, attendez une minute ! Cela a peut-être été construit en 1910 par un gars qui avait beaucoup de prévoyance ». Je pense que cette continuité-là où l'utilisation du passé n'est ni entièrement littérale ou confinant à la citation, ni trop méticuleuse non plus, mais répandue dans le projet tout entier, constitue vraiment un filon assez riche à exploiter. Je suis convaincu que, jusqu'aux excès du modernisme tardif, les architectes ont toujours exploré cette approche d'une manière ou d'une autre et c'est dans cette direction que j'oriente mon travail actuellement.

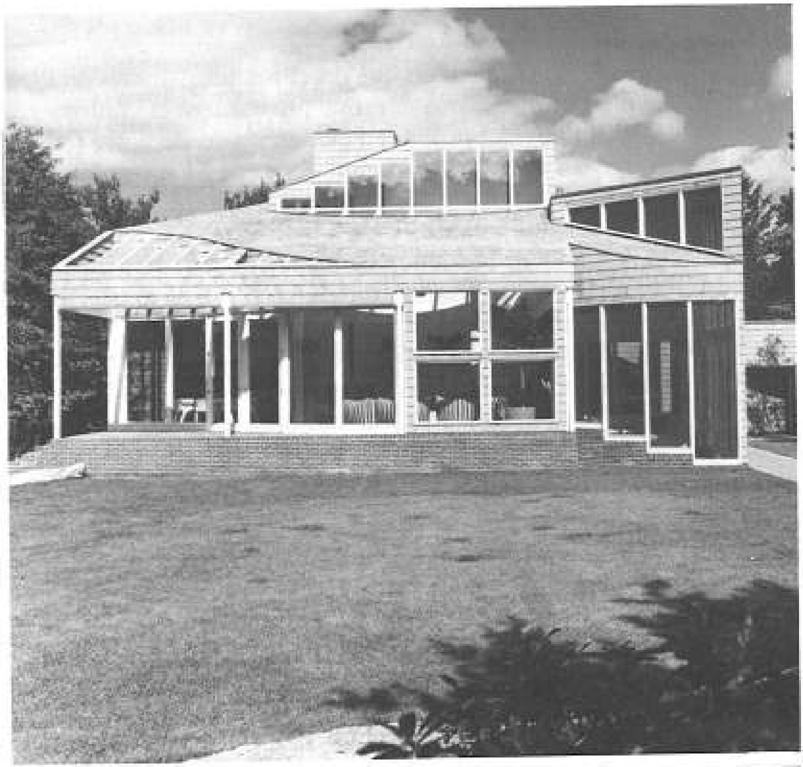
Diamonstein Vous avez fait référence à la maison Lang, à Washington dans le Connecticut. Son cachet de demeure campagnarde provient d'une villa de Palladio. Vous y avez utilisé de la couleur et de la décoration appliquée. Quelqu'un en a parlé naguère — et s'il vous plaît, comprenez l'esprit dans lequel je le dit...

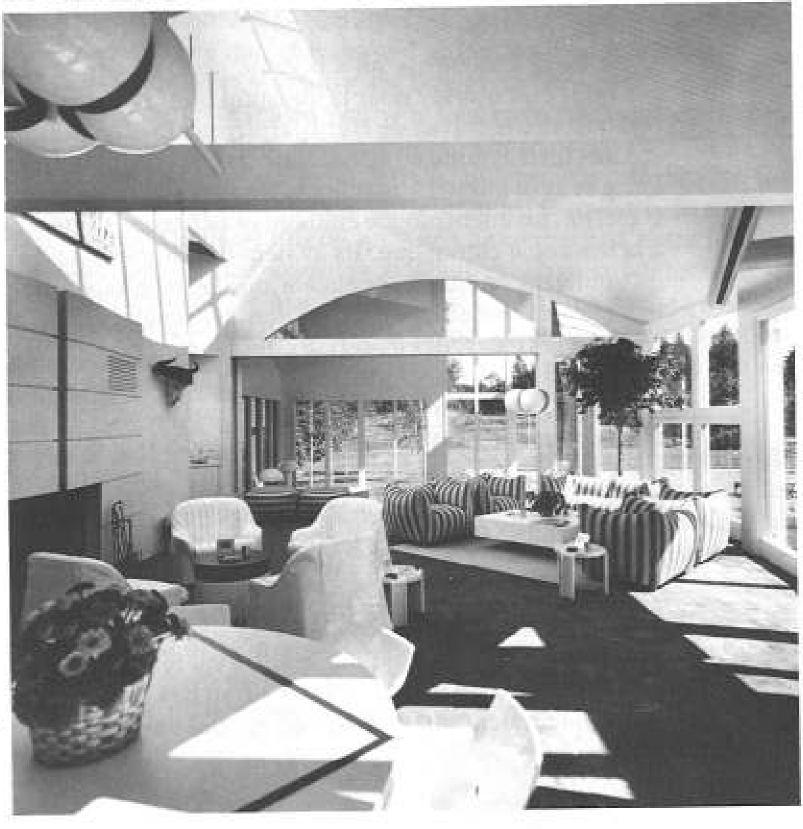
Stern Je suis prêt pour le couteau. Allez-y.

Diamonstein Non, il ne s'agit pas du tout de couteau. Il s'agit d'expliquer votre intention. Peut-être n'était-il autre que ce grand faiseur de listes, Charles Jencks, celui qui en a parlé comme d'un cas de modernisme travesti.

Stern C'est Peter Eisenman qui a inventé cette phrase, mais je ne pense pas qu'il l'ait utilisée pour la maison Lang. Je pense qu'il l'a utilisée pour décrire le travail de Hardy Holzman Pfeiffer. La maison Lang a été très intéressante en ce qui concerne son évolution et au-delà. Les Lang se sont montrés des clients très cultivés et sachant s'exprimer. Il est, lui, un musicologue éminent et sa femme s'intéresse beaucoup à la théologie catholique. Ils avaient des intentions très affirmées — ils voulaient ce qu'ils appelaient une maison moderne, c'est-à-dire une maison contemporaine. De grandes fenêtres, des fours incorporés dans les murs, des matériaux demandant peu d'entretien, tout ce qui rend la vie domestique beaucoup plus aisée aujourd'hui qu'il y a cent ans. Par ailleurs, Madame Lang possédait une farde contenant des coupures de revues avec des bâtiments qu'elle aimait. Elle me les a montrées en disant: « Voici ce que j'aimerais vraiment » en s'attendant à ce que je dise: « Mais vous ne pouvez pas l'avoir ». Et, d'une certaine façon, elle ne pouvait pas avoir ce qu'elle voulait — une ferme d'Europe, une exécution impeccable, etc. Même si l'on avait voulu pasticher ces modèles, les Lang n'en avaient pas les moyens. Mais, d'après nos conversations, il m'a semblé insuffisant de m'en tenir à ne faire qu'une maison sur le site avec des murs et des fenêtres et un plan adapté. Cela n'aurait pas satisfait leurs besoins et était évidemment inconvenant au niveau des possibilités de l'archi-

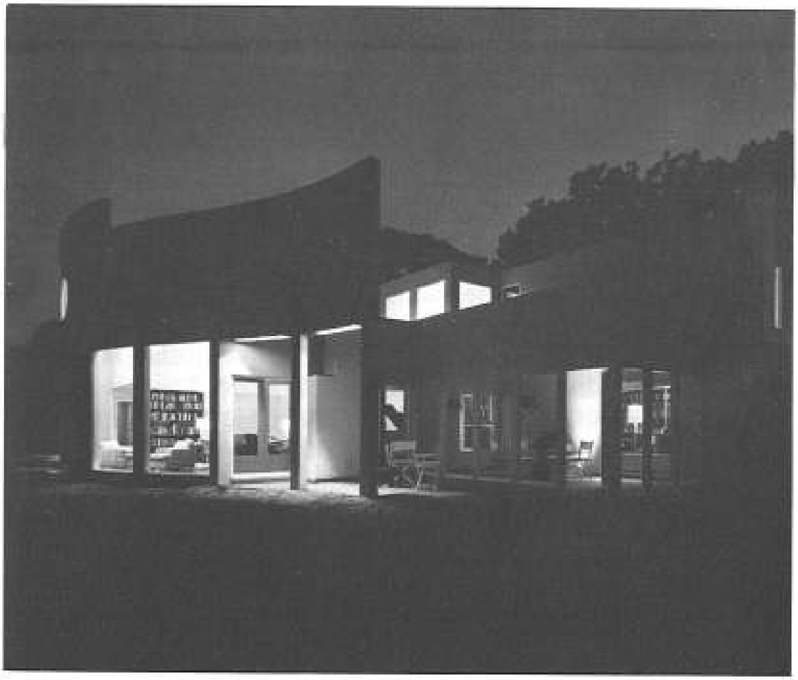
Maison-piscine, extérieur, façade sud-est, Greenwich Conn. Crédit photographique: Edmund Stoecklein.

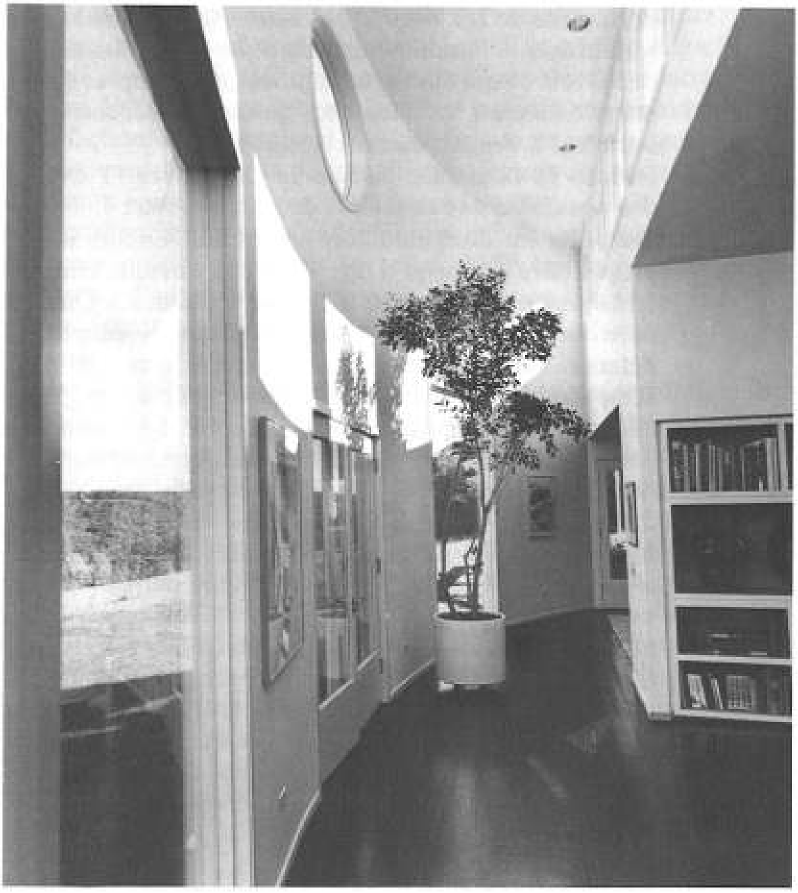




Maison-piscine, salle de séjour, intérieur, Greenwich, Conn. Crédit photographique: Edmund Stoecklein.

Maison Lang, extérieur, Washington, Conn. Crédit photographique: Edmund Stoecklein.





Maison Lang, intérieur, Washington, Conn. Crédit photographique: Edmund Stoecklein.

tecture. D'où le revêtement décoratif. La peinture jaune qu'on a appliquée sur la maison l'a apparentée à l'architecture baroque de l'Allemagne du sud à laquelle ils pensaient beaucoup. Le système ornemental qui, du point de vue de sa syntaxe, ne se rapporte ni à Palladio ni au baroque de l'Allemagne du sud, provient d'un bâtiment de l'école d'Eton, dans les environs de Londres, interprété selon les méthodes des manuels des charpentiers du début du dix-neuvième siècle.

Diamonstein Et le mur courbe ?

Stern Le vrai modèle pour la maison se trouve dans la maison de Bulfinch, à Waltham, pour le gouverneur Gore. Les circonstances sont similaires. Le mur courbe — je l'ai utilisé dans d'autres maisons — vous permet de porter le regard aussi bien en amont qu'en aval d'un paysage splendide, ici sur une longue vallée. Je l'ai utilisé dans des maisons en bord de mer. Un autre problème que j'avais avec le modernisme venait du fait que la boîte en verre avec des fenêtres de mur à mur, banalise la vue. Une vue cadrée est souvent beaucoup plus prenante et signifiante qu'une vue non encadrée. Le mur courbe a donc fourni un cadre à la vue. L'une de nos conversations sur l'architecture baroque de l'Allemagne du sud m'a remis en mémoire la chapelle de De Wies, d'autres encore. En me mettant à regarder sérieusement l'architecture baroque de l'Allemagne du sud, j'ai découvert ce qui était présent dans ces exemplaires — ils étaient de petits bâtiments vernaculaires qu'on avait décorés pour qu'ils ressemblent à des bâtiments classiques.

Diamonstein Parlons de la maison-piscine de Greenwich. Y avez-vous exploré des possibilités sculpturales de l'architecture ?

Stern Oui. Elle est d'un caractère sculptural. Encore une fois, ce fut le propriétaire qui nous a dit : « Je veux quelque chose d'absolument fantaisiste et je veux une œuvre de sculpture. » On m'a demandé de faire quelque chose de très sculptural qui soit adapté à une maison de détente. Mais j'ai estimé également que je devais ajuster cet aspect sculptural à celui de la maison principale assez réservée qui était, elle, plutôt inconsistante. D'où l'emploi, pour cette maison-piscine, de certaines couleurs et de matériaux repris de la maison principale. Mais, ensuite, la composition nouvelle reçoit une bonne dose d'adrénaline, je crois. Mais, bien sûr, à force de discuter de fragments et de références formelles attachées à l'histoire, on a tendance à oublier qu'il s'agit en architecture d'aménagement d'espace, de jeu de lumière, de toutes ces choses merveilleuses dont on nous a tant rebattu les oreilles, et jusqu'à la nausée, dans les années soixante, qu'elles ont suscité la réaction d'aujourd'hui. Mais elles continuent d'être une partie essentielle de ma définition de l'architecture. Je ne m'intéresse pas à créer des boîtes décorées, sans caractère ni pièces agréables. Certains de mes collègues, je crois, s'y intéressent plus que moi. Je m'intéresse à l'architecture d'espaces positifs qui encadrent des vues merveilleuses et pittoresques. Je ne suis pas embarrassé d'être pittoresque quand il le faut, de faire qu'on siffle de contentement en écarquillant les yeux. Par ailleurs, je veux qu'il y ait également ces autres choses qui vous relient à l'histoire. En enrichissant historiquement les bâtiments, je ne veux pas les appauvrir spatialement.

Diamonstein Aux travaux de quels architectes êtes-vous le plus sensible ?

Stern Quel jour de la semaine ?

Diamonstein Aujourd'hui.

Stern Aujourd'hui. Eh bien, j'ai une affaire d'amour sérieuse avec Lutyens en ce moment, parce que son œuvre me semble si ordonnée et si intelligible au point de vue de la composition tout en étant si riche. Soane est pour moi une sorte d'exemple. Je passe tant de temps à regarder ses bâtiments et leurs détails ! Je tire ma subsistance de cette richesse spatiale qui caractérise en particulier sa propre maison-musée. Tout ce qui existe dans le monde y est : chaque objet est pris pour sa valeur intrinsèque. Les objets sont placés si proches l'un de l'autre qu'on en arrive à se dire : « Mon Dieu, ils ne vont pas ensemble ». Mais, bien sûr, à un autre niveau, ils vont ensemble; ce n'est qu'un bel objet à côté d'un autre bel objet.

Diamonstein C'est donc l'éclectisme de ses points de vue qui vous attire.

Stern L'éclectisme de son point de vue, la confiance avec laquelle il a façonné un endroit très minuscule, la façon dont il a introduit la lumière, la façon dont il a proclamé ses convictions architecturales sur la façade. Il a simplement dit : « La façade est ce que beaucoup de gens voient, même s'ils ne franchissent jamais ma porte. » Tel est aussi mon opinion — montrez-là à tout le monde. C'est le contraire de l'architecture en verre réfléchissant qui dit : « Je ne crois en rien — votre propre reflet ou le reflet d'un meilleur bâtiment de quelqu'un d'autre des années vingt est tout ce que je signifie. »

Diamonstein Est-ce dans vos intérieurs que l'influence de Lutyens est la plus prononcée ?

Stern Oh non. En ce moment, nous travaillons sur une maison dont le sort est en balance, mais j'espère qu'elle se réalisera — elle découle en bonne part de ce que nous avons appris des derniers essais de Lutyens dans le classicisme et dans le style georgien. Non, l'influence se marque surtout sur les deux côtés. Je pense que vous posez cette question parce que j'ai exécuté plus d'intérieurs que d'extérieurs. Ces commandes-là semblent m'arriver plus facilement, situé comme je le suis au milieu de l'île de Manhattan. J'ai également eu une affaire d'amour avec Borromini depuis mon récent voyage à Rome. Le classicisme de Borromini est si merveilleusement personnel qu'il s'en trouve transcendé sans cesser d'être absolument accessible. Je n'avais pas réalisé à quel point Borromini était merveilleux jusqu'à ce que j'aie eu le privilège d'être guidé à Rome par Portoghesi, Norberg-Schultz et Thomas Gordon Smith, un jeune architecte à l'œil perspicace. Je suis donc engagé dans une phase Borromini.

Diamonstein Vous avez également écrit beaucoup...

Stern Trop, parfois, je pense.

Diamonstein Vous continuez pourtant à le faire. Ecrivez-vous actuellement un livre sur le post-modernisme ?

Stern Non. J'ai dit que je le ferais mais je crois que je ne vais pas le faire; ce n'est pas le moment. J'aimerais mieux construire des bâtiments qu'écrire à leur sujet. Mis à part des articles théoriques qu'on me demande occasionnellement, je porte mon attention sur des sujets historiques. C'est en écrivant que je puis le mieux partager mes sentiments quant à ce que je considère comme le plus signifiant pour moi dans l'histoire architecturale. Je pense que cela peut être utile à d'autres parce que ce que j'écris est en dehors du courant principal exprimé par les historiens de l'architecture. Il est très remarquable que ce soient souvent des architectes de ma génération ou de la génération précédente qui aient indiqué la route à suivre aux chercheurs et non l'inverse. Je trouve cela très réconfortant.

J'ai préparé un numéro d'*Architectural Design* consacré à la banlieue anglo-américaine. Il devrait sortir sous peu. Si j'arrive à grignoter quelques sous d'une fondation, j'aimerais le développer pour en faire un livre complet. Je suis également en train d'explorer l'architecture de villégiature à East Hampton — son évolution et la manière dont elle s'est modifiée sous l'impact du modernisme — tant pour constituer une documentation au sujet de cette histoire fascinante que pour éclairer la façon dont on peut travailler aujourd'hui.

Diamonstein Vous avez également réussi à trouver assez de temps pour vous engager dans une triade assez éblouissante, je veux dire : éditer, avec Peter Eisenman, les écrits de Philip Johnson. Comment cela est-il arrivé ?

Stern Il s'est agi d'un geste d'amitié envers Peter et de l'expression de ma réelle affection pour Philip. Nous croyons que Philip est le seul architecte de sa génération dont les écrits constituent un merveilleux ensemble. Ce fait nous console, Eisenman et moi-même, quand, parfois, nous nous sentons submergés par ce projet. C'est notre manière à nous de rendre publics nos sentiments d'affection.

Diamonstein Paul Goldberger a déclaré que le projet de Philip Johnson pour le nouvel immeble AT & T représentait le premier monument important du post-modernisme. Comment le décririez-vous ?

Stern Je pense qu'il représente en effet, d'une manière très explicite, les tendances dont nous venons de parler et qu'il est un bâtiment très important. On jugera de sa réussite ou de son échec lorsqu'il sera terminé. Plus que tout autre bâtiment des années récentes auquel je puisse penser, il dépend, pour sa réussite, de son contexte, de sa situation dans le paysage. Comment apparaîtra-t-il depuis le pont Queensborough, comment le sommet apparaîtra-t-il à partir d'autres points de la ville, comment la tour définira-t-elle Madison Avenue — ces éléments-là ne peuvent pas être prévus à partir d'une maquette ou de rendus en perspective. Johnson a refusé de s'engager. Il dit qu'il n'est pas post-moderniste et je pense que c'est vrai — il est un architecte moderniste. Mais il est très éclectique, il a un œil très perspicace et il a enclenché sur beaucoup d'idées que d'autres, plus jeunes, ont développées. Tirer des leçons de ses collègues plus jeunes est assez remarquable je pense — je l'admire. Conserver un esprit ouvert est très rare dans notre société.

Diamonstein Vos intérêts se portent sur la banlieue anglo-américaine depuis déjà un bon moment. Si je me souviens bien, vous avez indiqué que l'exemple anglais du dix-neuvième siècle constitue le vrai précédent de la banlieue américaine. Vous avez poursuivi en faisant remarquer que, pendant les trente dernières années, les architectes et les planificateurs ont accentué la revitalisation commerciale du centre de la ville. Il y a plusieurs années, vous avez proposé une approche alternative pour revitaliser les quartiers auxquels vous donnez le nom de 'la ville intermédiaire'. Ce sont les terrains situés entre le centre ville et les banlieues. Au lieu de continuer des aménagements en hauteur à grande densité en déplaçant le modèle du centre ville vers l'extérieur, vous avez préconisé l'utilisation du modèle d'aménagement de la banlieue et son déplacement vers l'intérieur. Vous avez estimé que des maisons abritant une, deux ou trois familles sur des terrains individuels seraient aussi viables du point de vue technologique et économique que des bâtiments élevés. Continuez-vous à défendre cette approche ?

Stern J'en suis plus convaincu que jamais. Tout d'abord, d'un point de vue historique, la banlieue représente un exemple fascinant d'architecture et de planification grandement négligé par les architectes et théoriciens modernistes qui ont utilisé la tour et le parc comme le modèle le plus souhaitable pour le réaménagement. Bien que les architectes modernistes des années vingt et trente aient adoré la voiture, ils n'ont jamais semblé vouloir l'utiliser en vue de se donner une mobilité complète comme le font les Américains. Le Corbusier a envisagé des voies à grande circulation véhiculant les gens d'une grande ville à une autre. Mais il n'a pas entièrement compris que la voiture fournit un transport personnel qui permet à chacun de vivre n'importe où. Dans ce sens-là, la voiture a représenté un moyen extrêmement libérateur prêtant à confusion. Frank Lloyd Wright, lui, avait compris. Wright plus que tout autre, est le père de l'extension de la banlieue telle qu'elle existe aujourd'hui. Mais il existe un autre modèle de banlieue qui n'exige pas cette extension, qui ne dépend pas de l'automobile et qui peut fonctionner dans la ville intermédiaire. C'est le modèle que nous voyons à New York dans Forest Hills Gardens ou même à Sunnyside. Nous avons négligé ces endroits dans notre analyse théorique de la croissance des villes au point que les architectes n'y ont prêté aucune attention. Mais, je pense qu'il est un modèle très viable du point de vue sociologique. Nous savons que la tour dans le parc ne fonctionne pas pour les familles, en particulier pour des familles disposant de peu de moyens. La tour piège les gens dans leur appartement, loin de leurs enfants qui jouent à l'extérieur. Je ne veux pas ressasser cet argument-là. Il nous faut prendre une décision sociale dans ce pays concernant notre volonté ou notre refus de construire des villes sur le modèle de la banlieue, parce que la banlieue a toujours été réservée à la classe moyenne blanche. Allons-nous permettre que des subventions fédérales servent à construire, à un coût très bas, des banlieues dans le centre de la ville ainsi qu'on peut le faire dans le sud du Bronx où le terrain ne vaut rien et où les services sont déjà en place ? Il s'agit surtout de savoir si le Congrès et les citoyens des Etats-Unis permettront que la banlieue, qui abrite la classe moyenne, soit utilisée d'une manière plus démocratique pour ceux qui se situent en bas de l'échelle économique. En ce sens, ma proposition est plutôt révolutionnaire. Deux choses m'encouragent. A en croire certains rapports statistiques, la classe moyenne tend à abandonner les banlieues pour venir redonner de la classe à la ville. Elle n'abandonne pas vraiment sa première position, mais elle est en train de la diversifier. Corrélativement à ce déplacement, il sera peut-être possible d'ouvrir les banlieues et leur mode de vie aux couches défavorisées pour lesquelles il est clair qu'elles fonctionnent le mieux.

Pour l'individu qui dispose de peu de moyens, posséder une maison et un terrain qu'il peut cultiver et où il peut laisser jouer les enfants, une maison où il peut bricoler et qu'il peut agrandir selon les besoins, s'identifier à un bien à soi et à une situation sur la rue — cela pourrait vraiment contribuer beaucoup à la réintégration de ce niveau de revenus dans le processus d'aménagement urbain. Jusqu'ici, tout ce que nous avons construit dans nos villes pour les plus démunis a été un échec. Nous avons utilisé le modèle de la tour — un modèle à haute densité correspondant à un mode de vie aisé et technologique. Ça n'a pas vraiment marché.

Diamonstein Vous avez réalisé un projet pour la Biennale de Venise de 1980 : « La banlieue du métro... »

Stern Ce projet a été, à l'origine, proposé pour la Biennale de 1976. C'est le père ou une première version de la ville intermédiaire. Dans la « banlieue du métro », j'ai choisi un site de Brownsville, un quartier situé dans l'est de Brooklyn, un site qui avait été presque totalement abandonné et saccagé et où il ne restait que quelques arbres, un réseau de rues et de services et une portion de métro aérien. D'un côté de cette ligne de métro aérien se trouvent un grand nombre de logements très élevés datant des années cinquante et l'ensemble de logements de niveau plus réduit, mais à haute densité, qu'a réalisé l'Institut pour les études d'architecture et d'urbanisme (Institute for Architecture and Urban Studies). Je désapprouve ces réalisations. Je pense qu'elles partent d'une bonne intention, mais en n'allant pas jusqu'au bout, en disant : « Ces gens ne veulent pas vivre dans des rangées de maisons — ils veulent vivre dans la banlieue » ; cela a fini par être ni chèvre ni chou, une sorte de caserne. J'avais imaginé de réaménager ce site selon un modèle de banlieue, ce que j'ai intitulé « la banlieue du métro ». En d'autres termes, on n'est pas obligé de construire en bordure de la ville elle-même ni très loin, à Hauppague ou dans quelque lieu éloigné du New Jersey, on peut construire ce genre de logement destiné aux couches modestes et même à ceux qui sont moins bien lotis encore, beaucoup plus près de la ville sur tout ce terrain vide et inemployé.

Diamonstein Vous avez également proposé pour St. Joseph's Village une idée de logements, en banlieue, à basse densité, destinés aux personnes âgées.

Stern Ça, c'était un concours auquel j'ai participé pour essayer de pousser cette idée plus loin. Je ne l'ai pas gagné. J'en suis assez fâché. L'intention était de créer un lieu pour les retraités. Mon projet n'était pas basé sur le modèle de la station de ski, ce qui, pour le moment, est celui des logements peu élevés et de haut standing. Le projet qui a gagné le concours ressemble à un projet destiné à des logements à Stratton dans le Vermont. Mon projet se fondait sur le fait qu'une grande partie des gens qui allaient vivre dans cet ensemble situé à Long Island ne provenaient pas des maisons à appartements du centre de la ville, mais de maisons de banlieue et qu'en fait, ils ne passaient qu'à un autre stade de leur vie. J'ai groupé les appartements par unités de quatre, dessinées pour ressembler à des maisons individuelles. Ensuite, j'ai groupé les maisons dans un plan de masse ordonné, basé sur les principes de planification établis par Jefferson pour l'université de Virginie. Cela aurait permis aux voitures de pénétrer dans le site jusqu'à relativement près des diverses unités de logements mais aurait préservé, vers le centre, des espaces verts libres, interdits aux voitures. J'ai réinterprété des éléments traditionnels de l'architecture domestique avec des matériaux ordinaires, des bardeaux en asphalte par exemple, un matériau commun. J'ai utilisé des éléments décoratifs pour que les unités de quatre ressemblent davantage à des maisons traditionnelles.

Diamonstein Vous avez obtenu la première place dans un autre concours national pour mille unités de logements sur Roosevelt Island. Pouvez-vous nous parler du projet, de son dessin et de ses chances de réalisation ?

Stern Eh bien, ses chances sont très faibles. Je pense qu'il ne sera jamais construit. Parmi tous les projets que j'aie jamais faits, c'est celui qui m'a donné le plus de satisfaction. Mille unités de logements sur 3,6 hectares est incroyablement dense. Ce que je pense avoir réussi à faire — inconsciemment ici — c'est à briser le modèle de l'aménagement de Rooselvelt Island que je désapprouve. Actuellement, les hauts bâtiments de Roosevelt Island descendent par paliers vers la rivière, comme si Roosevelt Island était un paysage méditerranéen, avec des bougainvilliers sur la terrasse de chacun, alors qu'en fait les terrasses sont inaccessibles. L'ensemble est de formes très neutres et plutôt ennuyeux sur la rue principale. J'ai essayé de créer une rue principale beaucoup plus vivante en variant les dimensions et les hauteurs des bâtiments et en situant les tours en bordure de la rivière, là où plus de gens accepteraient de sacrifier les facilités d'une maison basse à faible densité pour la vue de Manhattan. J'ai développé un profil excentrique pour ces tours de sorte que la plupart des gens aient la vue principale vers l'embouchure de la rivière. J'ai essayé de faire de Roosevelt Island, non pas une version plus dense de Forest Hills, mais une version légèrement moins dense de Manhattan. Je ne pense pas que les gens aillent vivre à Roosevelt Island pour se rapprocher de Queens. Je pense qu'ils souhaitent la vie de Manhattan, avec ses formes et sa vitalité, mais à un rythme légèrement plus lent et à des loyers beaucoup plus bas. Je suppose que le jury s'est accordé à penser que le projet était plausible et que, bien que différent de ce qui existait, il était néanmoins approprié au site.

Diamonstein Alors pourquoi considérez-vous que ses chances soient si limitées ? Votre projet est-il une victime supplémentaire de la situation dramatique de l'économie ?

Stern De l'économie précédente. Le concours a été annoncé en 1975. A mi-course, il fut arrêté pour être repris ensuite, mais déjà assorti d'une déclaration des responsables de l'UDC, disant qu'ils ne pouvaient en raison de leurs difficultés financières, garantir la construction du projet couronné. J'ai achevé mon projet parce que j'ai pensé qu'il valait la peine de l'achever et parce que j'y avais déjà investi beaucoup d'énergie. Ensuite, l'UDC s'est disloquée. Elle est à présent ressuscitée et a essayé de recommencer l'aménagement du site avec des architectes différents. Le travail a été confié à Gwathmey Siegel, mais, même leur projet — que je n'ai pas vu — ne sera apparemment pas construit.

Diamonstein Tel semble être le risque couru par l'architecture depuis des temps immémoriaux. Qu'advient-il d'un projet gagnant ? Est-ce que certains de ses aspects sont absorbés dans des projets ultérieurs où ce travail se trouve condensé ? Voyez-vous une autre ou future utilisation de ce projet ?

Stern Eh bien, pour commencer, c'est un bon exercice. Vous savez, c'est comme une séance d'entraînement avant un match de rugby. J'essaie d'avoir une attitude positive parce que j'ai été diablement fâché et que j'aurais aimé le voir construit et parce que je pense qu'il aurait été une excellente contribution. Bien sûr, on en apprend quelque chose et on espère que d'autres en font autant. On espère que cela créera un climat plus favorable pour les idées qu'on a développées. Il est certain qu'à l'époque où le projet a été dessiné, c'est la conception de José Luis Sert sur la nature des logements de masse qui semblait définir l'étendue des possibilités en ce qui concerne les logements dans ce pays.

Diamonstein Et qui a atteri à Roosevelt Island.

Stern Et maintenant, Roosevelt Island ressemble à une banlieue de Cambridge dans le Massachusetts.

Diamonstein D'où elle est venue...

Stern Il est possible que mon projet, d'autres projets et l'intérêt qu'ils ont suscité, aient amené des gens à réexaminer des modèles de logement. Mais une question demeure — faut-il, dans n'importe quel endroit, construire mille unités de logements en une seule fois ?

Diamonstein Et votre avis ?

Stern Il est probable que non. Trop de logements construits à la fois en un endroit occasionnent une rupture sociale trop importante. On ne peut pas créer une communauté. Un groupe de dix est merveilleux. Un groupe de mille n'est plus un groupe : c'est une multitude.

Diamonstein Mais le problème à Roosevelt Island ne provient-il pas en partie du fait qu'il lui manque une masse critique, qu'il n'y a pas assez d'unités actuellement ?

Stern Oui. C'est là un problème qui se présente au moment des créations nouvelles. Au lieu d'essayer de construire l'intégralité du site en une fois, ne devrait-on pas plutôt créer des unités plus petites qui, en s'ajoutant, constitueraient la masse critique ? Il semble que nous y allions toujours à la manière forte. C'est sans doute plus facile à réaliser dans un endroit neuf et totalement isolé comme Roosevelt Island, où on rencontre une espèce d'esprit de pionnier dans la communauté. Mais ces grands projets fourrés dans des quartiers urbains existants n'ont vraiment pas réussi.

Diamonstein Parlons d'un autre de vos projets, votre projet pour la Biennale de Venise 1980. Quelles en étaient les intentions ?

Stern Ce ne sont pas tout à fait les miennes. Je ne plaide pas coupable...

Diamonstein Une culpabilité partielle ?

Stern J'ai effectivement mijoté le titre, « La présence du passé », et on m'a demandé de présenter le post-modernisme. Comme vous savez, je considère qu'en parler équivaut à parler du *zeitgeist*. Mais je pense vraiment qu'un des thèmes qui relient les architectes entre eux en ce moment, c'est la notion de la présence du passé dans leur travail et dans leurs pensées. L'idée que vingt architectes seraient invités à créer des façades à l'Arsenal, où elles simuleraient une rue dans un bâtiment en forme de basilique et dans un espace ressemblant à une nef, n'a pas été mon idée à moi, mais celle du directeur, Paolo Portoghesi. J'ai réalisé une des façades. Il y a sept autres Américains, et pour le reste, ce sont des Européens. Cela devrait être, si c'est un tant soit peu réussi, une occasion assez remarquable de voir ce qu'est l'architecture de notre époque. A sa manière, cela équivaudra aux expositions de logements des années vingt, à celle, par exemple, du Weisenhof à Stuttgart, organisée par Mies et pour laquelle dix ou quinze architectes réalisèrent chacun un bâtiment. Ici, on a demandé à chaque architecte d'exécuter, en carton et en contre-plaqué, une façade qui proposât ses idées personnelles sur la présence du passé et sur l'utilisation personnelle qu'il fait des éléments traditionnels de l'architecture. On a imaginé ces façades comme une sorte de présentation des idées personnelles de l'architecte, de la même manière que la façade de la maison-musée de Sir John Soane a constitué une présentation de ses préoccupations. Donc, il se pourrait que ce soit tout à fait stimulant. Ce pourrait également être une catastrophe.

Diamonstein Vous avez dit que notre grand espoir réside vraiment chez les plus jeunes et chez les étudiants. Puisque vous passez tant de temps à enseigner, dites-nous quels sont les faits spécifiques qui vous permettent d'étayer ce point de vue ?

Stern Je trouve que les étudiants sont beaucoup plus ouverts à la recherche. Du simple fait qu'ils explorent les méthodes traditionnelles de composition et les formes traditionnelles d'architecture, du fait qu'ils font ainsi des exercices d'assouplissement, je pense qu'ils élargissent leur capacité de dessiner des bâtiments. Le travail des étudiants est beaucoup plus riche et plus diversifié qu'autrefois. Quand j'étais étudiant à l'école d'architecture, les étudiants ne semblaient concernés que par le plan des bâtiments, puisque le plan était, bien sûr, l'aspect du bâtiment qui se rapportait à la fonction. Ensuite, ils faisaient simplement une élévation et c'était tout. Aujourd'hui, les étudiants sont beaucoup plus préoccupés par l'aspect des bâtiments. J'ai l'opinion insolite que l'architecture fait vraiment partie des arts plastiques. Certains de mes collègues considèrent que c'est de la littérature ou de la technologie qu'elle fait partie. Mais je pense que s'il vaut la peine qu'on s'y consacre, c'est pour cette qualité visuelle. Les étudiants d'aujourd'hui sont beaucoup plus préoccupés de l'aspect de leurs créations, des modalités qui permettent de l'obtenir. C'est très encourageant.

Diamonstein Quelles sont les préoccupations premières des futurs architectes que vous êtes en train de former ?

Stern Il est manifeste que les motivations sociales des années soixante ne nous concernent plus autant qu'elles l'ont fait à l'époque où les architectes ont presque entièrement renié les aspects plastiques de cet art en faveur d'une position qui considérait l'art et le dessin comme une sorte de technologie à but social.

Par ailleurs, je ne prendrais pas le point de vue inverse, en disant que nous avons perdu toutes préoccupations sociales dans nos écoles. Je pense que la nature des problèmes qu'on propose aux étudiants d'affronter et la manière dont ils les abordent, sont très responsables. Ils semblent effectivement être — et je ne peux qu'y applaudir — beaucoup plus préoccupés par le métier. Tant mieux — si l'on développe le métier, l'habileté et la perspicacité, on est mieux équipé pour affronter les problèmes sociaux. Je pense que, plus qu'à la fin des années soixante, les architectes se rendent compte que l'architecture n'opère pas de changements sociaux, mais qu'elle peut, soit contrecarrer le changement social, si elle est mal utilisée, ou contribuer à enraciner le changement, si elle est utilisée d'une façon intelligente. Cela constitue un net retour à un état plus normatif en architecture. On a beaucoup écrit sur les écoles. Il y a eu en particulier, ce printemps à Columbia, un groupe de discussion qui a entrepris de parler de la période d'après les événements de 1968. Une certaine nostalgie pour la révolution, pour les valeurs de cette époque, était sensible parmi les participants. La nostalgie me semble compréhensible. Il y avait certainement beaucoup de passion alors. Pour moi, la période de la fin des années soixante a été une période de fluctuation entre ma propre formation et le début de ma carrière dans l'enseignement. Mais je pense que toute une génération d'étudiants est sortie des universités à la fin des années soixante, incapable d'affronter l'architecture avec un arsenal complet de savoir-faire — c'est une génération handicapée. Et par ailleurs, je pense qu'elle n'a pas pu prendre en main les questions sociales, parce que l'architecture n'est pas le domaine où débute la prise en main des questions sociales. Qu'on devienne avocat ou qu'on se fasse élire député — qu'on travaille pour son député.

Diamonstein Mais on ne peut pas séparer l'architecture des problèmes sociaux les plus pressants et, en particulier, des problèmes urbains.

Stern Non. Mais le boulot de l'architecte n'est pas d'analyser le problème social, mais d'analyser la manière dont les bâtiments peuvent faire face au problème social. L'architecte doit aussi avoir assez d'intelligence pour pouvoir dire parfois qu'un bâtiment ne peut pas résoudre le problème. Il faut avoir de grandes connaissances concernant les bâtiments pour savoir qu'il y a certains problèmes que ceux-ci ne peuvent pas résoudre. Il y eut un temps où, dans ce pays, quand un malaise urbain quelconque se faisait sentir, nous démolissions un quartier et reconstruisions de nouveaux bâtiments comme si ceux-ci allaient pouvoir résoudre le problème.

Diamonstein Vous suggérez qu'un architecte de qualité doit non seulement savoir construire un bâtiment, mais doit comprendre l'époque dans laquelle il vit. Si tel est le cas, quelle est la meilleure façon de former un architecte ?

Stern Je crois qu'il faudrait que les architectes commencent leur formation professionnelle après avoir achevé le cycle d'études qui, dans notre système, se termine par un diplôme de bachelier obtenu après quatre années d'éducation humaniste qui les introduisent, au niveau universitaire le plus haut possible, à l'histoire, à la théorie de l'art et de l'architecture, à la littérature, à l'histoire, aux sciences économiques et à tout ce qui constitue une éducation. Après cela, ils seront capables d'agir à un niveau véritablement professionnel équivalent à celui d'un médecin ou d'un avocat. Trop nombreux sont nos architectes qui ont été introduits aux aspects pratiques de l'architecture immédiatement après leur sortie du lycée. Notre système de lycée — je ne veux pas entrer dans ce sujet — est dans la pagaille. Il en résulte que ces architectes deviennent immédiatement ce qu'on pourrait appeler des fournisseurs. Ils ne sont pas capables de prendre des décisions conceptuelles avec quelque largesse d'esprit.

Diamonstein Cela est-il plus vrai aujourd'hui que dans le passé ?

Stern Je pense que dans les années 1890 et 1900 — un grand moment dans l'architecture américaine — la plupart des architectes avaient reçu une bonne formation générale et n'allaient qu'ensuite, soit dans des écoles d'architecture américaines, soit aux Beaux-Arts. Je suis mal renseigné sur les années vingt et trente. Je suppose que cela ne devait que trop ressembler à l'époque actuelle. Harvard, où Gropius a formé une grande génération d'architectes comprenant Philip Johnson, Ed Barnes, Ulrich Franzen et d'autres, était une école d'enseignement supérieur. Donc, ceux-là savent converser avec intelligence sur de nombreux sujets extérieurs à l'architecture et, ce qui est plus important, sont capables d'établir un rapport entre le sujet traité et l'architecture.

Diamonstein Quel est l'état actuel de l'architecture américaine ?

Stern En bonne santé et s'améliorant de jour en jour. Elle est très vivante. Il y a beaucoup de discussions. Il y a plus de travail, au moins au cours de ces dernières années, qu'il n'y en avait il y a cinq ans, époque où la situation était vraiment pendarde et où la discussion jouait le rôle ingrat de remplir le temps libre. Mais il est étonnant que la discussion ait réussi à se maintenir malgré qu'il y ait beaucoup plus de travail dans les bureaux. Je suis toujours optimiste — il n'y a pas d'autre choix. Mais l'architecture américaine est de loin l'architecture la plus intéressante dans le monde. J'en suis convaincu — malgré ma romance permanente avec le rationalisme italien — qu'il y a beaucoup à apprendre chez Aldo Rossi et d'autres Européens. Mais au niveau de la quantité de gens fortement engagés, doués et énergiques, se trouvant en un seul lieu et dans un seul milieu culturel, nous sommes, nous, aux Etats-Unis, plutôt 'là où ça se passe' en ce moment. Ce n'est pas comme le marché de l'art qui s'est déplacé à New York parce que l'argent s'est transporté à New York, bien que cela puisse résulter, en partie, de l'existence chez nous d'un marché architectural très actif. Mais je pense que c'est également dû au fait que nous avons beaucoup de bons talents.

Diamonstein Il est indiscutable que New York semble être actuellement la capitale artistique du pays et du monde. Diriez-vous qu'elle l'est également de l'architecture ?

Stern Elle continue à l'être tout simplement en raison du nombre d'architectes qui y travaillent. Elle l'était beaucoup plus avant la récession du milieu des années soixante. Actuellement, il y a du travail plus intéressant, produit par des architectes régionaux à travers le pays. Je pense qu'il existe une recherche bien portante dans cette Californie que j'associais autrefois aux fruits tropicaux. Bien sûr, le retour à la côte de quelqu'un comme Charles Moore y contribue. Chicago est redevenue beaucoup plus intéressante; le Sud américain n'est pas intéressant. Houston, dans le Texas, connaît un grand boum, mais n'est pas intéressante. Les bâtiments de quelque envergure les plus intéressants que je connaisse à Houston, Texas, ont été dessinés par Philip Johnson et par d'autres architectes new-yorkais. Mais Los Angeles, Chicago, New York constituent ce que je considère être les centres principaux en ce moment.

Diamonstein Ce que vous êtes en train de dire là, c'est que Los Angeles est maintenant effectivement un centre parce qu'un architecte de la côte Est s'y trouve.

Stern Eh bien, non. Charles Moore est vraiment un architecte de la côte Ouest. Il est retourné en Californie, il y a environ cinq ans, et il semble vouloir dire: «C'est ici que je vais demeurer.» Moore a commencé sa carrière à San Francisco; il est ensuite venu à New Haven et est maintenant retourné à Los Angeles. Je pense que cela est significatif, car Los Angeles est beaucoup plus ouverte et vivante que San Francisco — bien qu'il y ait aussi des travaux intéressants à San Francisco.

Diamonstein Vous avez dit que vous voyez l'architecture comme une forme d'art. Trouvez-vous que les liens entre l'architecture et le monde des arts soient plus étroits que par le passé?

Stern Eh bien, des liens directs, dans le sens d'une convergence de l'un vers l'autre sont, d'après mon expérience, très rares et très problématiques. La relation entre certaines tendances de la peinture et de la sculpture, celles du mouvement vers un art de représentation, montrent un parallélisme manifeste avec ce dont nous venons de discuter dans l'architecture. Par contre, un sculpteur assez jeune comme Richard Serra me semble être très engagé avec le modernisme tardif en architecture. Et bien dépassé avec sa préoccupation assez obsessive des aspects existentiels d'une œuvre d'art et à cause de la difficulté à comprendre ce qu'on voit sur le site. A mon avis, Serra n'est qu'un faiseur de formes. Ce sont des formes puissantes, merveilleuses, mais cela me semble relever de la tendance moderniste tardive. Donc, il y a ou il n'y a pas de connexion de l'une à l'autre. Je pense qu'on a exagéré le rapport entre la peinture et l'architecture dans les années vingt et, plus tard, à la fin des années quarante au moment où Hitchcock a publié un livre: *Painting Towards Architecture*, lequel a, je crois, conduit des architectes à faire des bâtiments ressemblant trop à des peintures. La peinture se préoccupe de la représentation tridimensionnelle sur une surface bidimensionnelle. L'architecture est totalement différente : elle a affaire aux trois dimensions et, dans la réalité — on doit pouvoir y entrer et la traverser.

Diamonstein Comment voyez-vous la situation de la collaboration entre les artistes et les architectes ?

Stern En ce qui concerne le monde réel, elle est presque inexistante. Je tolère mal toutes ces choses que nous voyons plantées un peu partout dans la ville, l'art des entrées, en toutes dimensions, et à l'intérieur comme à l'extérieur. Robert Graham et moi, nous collaborons à un projet pour la Ligue architecturale. Je pense que la possibilité d'une association viable entre artistes et architectes existe à nouveau quand l'art de représentation est partagé par les deux, ce qui crée la possibilité de faire quelque chose qu'un autre pourra comprendre. L'architecture d'aujourd'hui est plus inclusive et peut donc intégrer d'autres modes de perception — la peinture, la sculpture, etc. On sent bien qu'elle ne peut pas le faire à elle seule. L'exposition de la Ligue marquera peut-être le début d'une collaboration accrue. Mais il est certain que le niveau de relations qu'il y a entre, disons, la batte de base-ball de Oldenburg et le bâtiment qu'elle est censée rendre plus convaincant — ce n'est pas de la collaboration. C'est ridicule. Je pense que cette génération d'artistes ne comprend pas la dimension publique dans les bâtiments. Ils prennent tout simplement de petites maquettes qu'ils gonflent.

Diamonstein Vous dites que l'artiste ne comprend pas la dimension publique. L'architecte reconnaît-il la nécessité de collaborer avec un artiste ?

Stern Cela dépend de la situation. Un architecte comme Gordon Bunshaft a besoin du contre-point Noguchi. Si on a une boîte qui ressemble à une boîte gigantesque, il faut quelque chose à l'angle pour, en quelque sorte, modifier sa dimension. Dans le passé, d'autres architectes ont eu les mêmes besoins — Palladio avait besoin de peintures murales à l'intérieur — je ne me rappelle pas à l'instant qui les a peintes. L'idée est d'ouvrir ces salles ou pièces qui ressemblent à des boîtes pour faire entrer la nature et l'espace dans le schéma. Je pense que Graves a tendance à travailler à la fois comme artiste et comme architecte et qu'il utilise également des peintures murales pour ouvrir son espace à lui. Je pourrais imaginer de collaborer avec des artistes. Ce qui m'intéresse le plus, c'est de fournir le cadre et un système de support, si vous voulez, pour la sculpture figurative qui m'intéresse beaucoup.

Diamonstein Dans quelle mesure une œuvre d'architecture, dessinée pour servir de cadre à une œuvre d'art, peut-elle être réussie ?

Stern Eh bien, cela dépend de la convergence et de la collaboration, n'est-ce pas ? Si vous faites un bâtiment avec des panneaux entre des pilastres et que vous vous dites que ces panneaux se prêteraient bien à un programme sculptural — il existe de nombreux bâtiments de cet ordre — et qu'ensuite vous téléphoniez à Richard Serra, cela serait sans espoir. Si vous appeliez Bob Graham ou quelque vingt autres artistes pour discuter tout simplement de ce que l'œuvre devrait représenter, vous auriez une conversation moins embarrassante. Nous pouvons faire des éléphants qui ressemblent à des éléphants et non plus seulement des éléphants qui ressemblent à des dirigeables ou à des schémas abstraits. Tout le jeu s'est modifié avec la notion que l'art peut représenter des choses dans le monde au lieu d'être une représentation du monde.

Diamonstein Dans quelle mesure une collaboration entre un artiste et un architecte devrait-elle être durable ?

Stern Certaines se sont poursuivies pendant des années — celle de McKim et de St. Gaudens par exemple. D'autres encore ont eu leur moment magique. Je ne puis pas penser à un exemple concret mais je suis sûr qu'il en existe un.

Diamonstein Selon vous, que pouvons-nous faire pour améliorer cette situation ? Est-ce que vous partagez mon optimisme, qui, sans être excessif, me fait espérer de l'exposition de la Ligue architecturale ? Jouera-t-elle, sinon un rôle exemplaire, du moins constituera-t-elle un aiguillon ou un coup de fouet tant pour le monde de l'art que pour celui de l'architecture en montrant le chemin vers une alliance plus féconde ?

Stern Je partage votre optimisme, mais je pense que cela m'oblige à dire certaines choses difficiles qui seront ressenties très durement aussi bien par les artistes et les architectes en question que par le monde de l'art. On dépense beaucoup d'argent pour plaquer des Nevelson partout. Si je vois encore une sculpture ridicule hissée sur le Mall à Central Park, pour être enlevée ensuite — c'est que cette exposition n'aura servi à rien. Un lieu public n'est ni une galerie, ni une salle de séjour. Je ne pense pas que ce genre d'action contribue à une architecture publique, ni à une collaboration publique dans les arts.

Diamonstein Pensez-vous que notre point de vue de l'art public, pour aussi bien intentionné qu'il ait été, se soit souvent fourvoyé, que des muraux aient souvent servi davantage à masquer des systèmes sociaux qui ont échoué plutôt qu'être des expressions artistiques ?

Stern Absolument.

Diamonstein Eh bien, que devrions-nous faire particulièrement maintenant que la position de ce qui est rare ou singulier est moins en faveur idéologiquement que dans le passé ?

Stern Eh bien, certains artistes en sont incapables. Certains artistes, comme Tony Smith, font une chose à la même échelle que ce soit pour la mettre sur votre table ou sur une place publique. Cela a affaire avec l'élément figuratif, vous voyez. Quelle que soit sa dimension, un objet reste un objet. Une représentation de l'aspect objectal d'une chose comme aussi son échelle humaine et son échelle par rapport au bâtiment et à la nature ne peuvent pas être tous mis dans le même sac. L'échelle doit changer quand il s'agit d'un grand objet. Je pense que le fond du problème — et je pense que vous avez mis le doigt dessus — c'est que nous ne pouvons pas tout simplement peindre des muraux sur des extrémités de bâtiments ou planter des sculptures sur le Mall. Cette collaboration relève fondamentalement du domaine public et devrait être spécifique au site, spécifique au bâtiment. Lorsque Richard Haas peint un mural, celui-ci est réussi parce qu'il est spécifique au bâtiment. Il a exécuté une peinture dans le quartier de South Street Seaport — on peut l'y voir — qui est en rapport aussi bien avec le pont de Brooklyn qu'avec le bâtiment sur lequel elle est peinte. Il prend ce bâtiment — je pense qu'il y est locataire — et peint la façade absente pour compléter la composition. En la regardant, vous avez une perception merveilleuse du monde qui n'est plus tout à fait celle que vous aviez auparavant. Brice Marden et tous ces autres artistes non figuratifs, non représentatifs, ont peint sur les extrémités des diapositives agrandies à une échelle colossale d'une de leurs œuvres. Des ouvrages publics de ce genre ne sont pas des réussites.

Diamonstein Avez-vous un projet qui soit le rêve secret de cet esprit actif et fertile qui est le vôtre, quelque bâtiment spécifique et quelque emplacement spécifique ?

Stern Non. Je ne pense vraiment pas de cette manière-là. Je considère que chaque occasion est une chance pour réaliser le rêve secret. C'est banal, mais j'aimerais pouvoir faire toutes sortes de travaux différents. Je ne veux pas être limité à une seule chose.

Diamonstein Comment caractériseriez-vous votre travail ? Comment aimeriez-vous qu'on se souvienne de vous ? Quelle question à poser à un homme de quarante-deux ans !

Stern Oh, je ne sais pas — ne me posez pas des questions comme celle-là... Saturé d'amour pour l'architecture, ses formes anciennes et ses possibilités pour l'avenir. Ça vous va ?

TABLE DES MATIERES

Préface par Barbaralee Diamonstein 7
Introduction par Paul Goldberger 11

avec

Edward Larrabee Barnes 15
Frank O. Gehry 37
Michael Graves 55
Charles Gwathmey 75
Hugh Hardy 95
Richard Meier 127
Charles Moore 153
I.M. Pei 177
Cesar Pelli 203
James Stewart Polshek 229
John Portman / Jonathan Barnett / Richard Weinstein 259
Robert A.M. Stern 287

Printed in Belgium by Solédi - Liège

Collection Architecture dirigée par Geert Bekaert

ARCHITECTURE + RECHERCHES

Norberg-Schulz: **Système logique de l'architecture**
Cook: **Questions aux architectes**
Bentmann: **La villa, architecture de domination**
Tzonis: **Vers un environnement non-oppressif**
Jencks: **Mouvements modernes en architecture**
Donnadieu: **Habiter le désert (la maison mozabite)**
Stoloff: **L'Affaire Claude-Nicolas Ledoux**
Venturi et Scott-Brown: **L'Enseignement de Las Vegas**
Fishmann: **Utopies urbaines**
Boudon/Deshayes: **Viollet-le-Duc «Dict. de l'Architecture»**
Watkin: **Morale et Architecture**
Bekaert: **A la recherche de Viollet-le-Duc**
Herrmann: **La théorie de Claude Perrault**
Reps: **La ville américaine** (fondation et projets)
Epron: **L'Architecture et la Règle**
Wieczorek: **Camillo Sitte**
Aron: **La Cambre et l'architecture**
Luigi: **Jacques Couëlle**
Diamonstein: **Architecture américaine d'aujourd'hui**

ARCHITECTURE + DOCUMENTS

Sharp: **Histoire visuelle de l'architecture du XX^e^ siècle**
Bekaert: **Charles Vandenhove**
Norberg-Schulz: **La signification dans l'arch. occidentale**
Smets: **Avènement de la cité-jardin en Belgique**
Smets: **De ontwikkeling van de tuinwijkgedachte in België**
Fichet: **Théorie architecturale à l'âge classique**
Stynen: **Urbanisme et Société**
Stynen: **Stedebouw en gemeenschap**
Danesi: **Rationalisme et Architecture en Italie**
Norberg-Schulz: **Genius Loci**
Guidoni: **La ville européenne**
Demangeon et Fortier: **Les vaisseaux et les Villes**
Foucault, Barret-Kriegel, etc.: **Les machines à guérir**
Henon/Thiebaut: **Levallois**
Dupire/Hamburger et Al.: **Deux essais sur la construction**
Tafuri: **Vienne la rouge**
Hitchcock: **Architecture des XIX^e et XX^e siècles**
IFA/Collectif: **Adolf Loos**
Plunz: **Habiter New York**

EN COURS DE REALISATION

Grassi: **L'Architecture comme métier**
Thiebaut: **Ornements/Architecture/Industrie**

Editeur de la revue **VRBI** / distributeur exclusif de la revue **Lotus international**

Collection
dirigée
par Geert Bekaert

L'architecture américaine d'aujourd'hui représente une histoire orale provocatrice de l'architecture américaine récente, tirée d'une série d'entretiens à bâtons rompus que Barbaralee Diamonstein, écrivain, éditeur, enseignante et interviewer à la télévision a conduits avec quatorze architectes renommés. Ces conversations publiques, toujours riches en informations et souvent amusantes, ont été, à l'origine, enregistrées par vidéo à la New School for Social Research/Parsons School of Design. Le travail de chacun des architectes y est examiné; les sujets évoqués dans ces entretiens comprennent: l'impact de l'architecture sur la vie urbaine, les réglementations gouvernementales et de zoning, la consommation d'énergie, le recyclage, la conservation historique, 'le sens du lieu', les systèmes économiques de logement, les relations entre l'architecture et les arts et les implications du 'post-modernisme'.

Barbaralee Diamonstein est une commentatrice renommée de l'art et de l'architecture. En sa qualité de 'fellow' Clawson Mills de la Ligue architecturale, elle est directrice de projets et conservatrice de l'exposition nationale itinérante du centenaire de la Ligue: « Collaboration: Artists and Architects. » Elle est commissaire de la Commission de la conservation des monuments de la ville de New York, membre du conseil d'administration de la Conservation des monuments et de la Municipal Art Society, et enfin commissaire de la Commission des affaires culturelles de la ville de New York. Ancienne adjointe à la Maison Blanche et ancienne directrice des Affaires culturelles de la ville de New York, Madame Diamonstein a reçu un doctorat de l'université de New York. Elle était en 1980, 'fellow' Van Day Truex de la New School for Social Research/Parsons School of Design, où elle a dirigé une série de conversations enregistrées par vidéo avec des photographes. Elle est intitulée: « Visions and Images: American Photographers on Photography. » Elle est également éditrice de projets spéciaux à *ARTnews*, conseillère artistique pour la chaîne de télévision CBS et ses articles sont publiés dans la colonne « Women in the Arts » du *Ladies Home Journal*.

Une série précédente d'entretiens du même auteur avec des artistes a été largement diffusée à la télévision et a constitué le sujet d'un livre que Rizzoli a publié antérieurement: *Inside New York's Art World* (1980). Ses autres livres comprennent: *Open Secrets: 94 Women in Touch with Our Time* (1972); *Our 200 Years: Tradition and Renewal* (1975); *The Art World: 75 Years of ARTnews* (1977); *Buildings Reborn: New Uses, Old Places* (1978).

.S.B.N. 2-87009-173-7
mprimé en Belgique

rix Public TTC: FF 142